প্রথম প্রকাশ
৯ই পৌষ, ১৩৬২
প্রকাশক
নির্মলকুমার খাঁ
শতরূপা
১০ মাকড়দহ রোড
কদমতলা
হাওড়া-১
মুদ্রক
সুধাবিন্দু সরকার
ব্রাহ্ম মিশন প্রেস
২১১/১ বিধান সরণী
কলিকাতা-৬

দাম কুড়ি টাকা

উৎসর্গ—

স্বর্গত পিতৃদেব ও স্বর্গতা মাতৃদেবীর
পুণ্য স্মৃতির উদ্দেশে—

সূচীপত্র

ট্র্যাজেডির তত্ত্ব ও রূপ

ট্র্যাজেডির তত্ত্ব ও রূপ

ভূমিকা

সাহিত্যক্ষেত্রে পাশ্চাত্য কবির পরম শিল্প-সিদ্ধি ট্র্যাজেডি, ভয় ও করুণার অপরূপ রসনিষ্পত্তি। ভয়ের বস্তুকে আমরা পরিহার করতে চাই এবং করুণার বস্তু আমাদের আকর্ষণ করে। ভারতীয় কবি, আলংকারিকগণ পরস্পর-বিরোধী এদুটি বস্তুকে একাধারে মেলাতে পারেন নি বা চান নি। পাশ্চাত্য কবি এদের মিলিত রূপের সার্থক সাধনা করেছেন। ট্র্যাজেডি এই সাধনারই পরমাশ্চর্য নাট্যরূপায়ণ এবং সারস্বত রূপান্তর।

আমি এই আলোচনা প্রসঙ্গে মনীষী-প্রবর আরিস্তোতলের পদানুবর্তী। তাঁর আবির্ভাব-কাল খ্রীষ্টপূর্ব চতুর্থশতক। আর পঞ্চম শতক হচ্ছে গ্রীসের নাট্য-রচনার গৌরব-সমৃদ্ধ কালাধ্যায়। কবিমনীষী আয়সখুলস, সোফোক্লেস এবং এউরিপিদেশ এই যুগেই তাঁদের নাটক-রচনা শেষ করেছেন। এঁরা তিন জনই গ্রীসের শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজেডি-রচয়িতা। এঁদের পূর্বসূরিগণ[১] ট্র্যাজেডির সূচনা করেন কিন্তু তাঁদের রচনায় ট্র্যাজেডি সার্থকভাবে রূপান্বিত হয়ে ওঠেনি। আরিস্তোতলের পোইত্রতিকে, কাব্যবিচার গ্রন্থে যে ট্র্যাজেডি-বিচার আছে তা মুখ্যতঃ এই এয়ীর ট্র্যাজেডিকে কেন্দ্র করেই। পূর্বেই বলেছি যে এই এয়ীই গ্রীসের শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজেডি-রচয়িতা এবং আরিস্তোতলই প্রথম শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজেডি ব্যাখ্যাতা।

প্রাচীন গ্রীস মানব-সভ্যতার অপূর্ব বিস্ময়।[২] কাব্যে, ভাস্কর্যে, দর্শন-চিন্তায়, এবং রাষ্ট্রাদর্শ-গঠনে তার তুলনা বিরল। পেরিক্লেসের আথেনাই, সেখানে এক আশ্চর্য যুগের সূচনা। জীবনের মহত্তম এবং বৃহত্তম সিদ্ধি

১. থেস্‌পিস গ্রীক-নাটকের আবিষ্কর্তা, খ্রীষ্টপূর্ব ষষ্ঠশতকের প্রথম ভাগে তাঁর জন্ম। তিনিই নাটকে অভিনেতা (the first actor) প্রয়োগ করেন। তাঁর পরে খোএরিলাস, প্রাতিনাস, ও ফ্রুনিকাস এই তিনজন নাট্যকার জন্মেছিলেন।

২. পৃথিবীতে যত আলো হারিয়ে গেছে প্রাচীন ভারতবর্ষ ও গ্রীসে বোধকরি তাদের একটি জ্যোতিঃরেখাবলম্বিত মহাদিগন্ত চোখে পড়বে।

ঘটেছে। একদিকে চলেছে পাপপুণ্য, ধর্মাধর্ম, পরম সত্যানুসন্ধান, সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিচার-বিশ্লেষণ, মানবচিন্তার সংহত-জ্যোতিঃ দিগন্ত-রেখা আর অন্যদিকে নগ্ন বর্বরতা ও নিরাভরণ মনুষ্যত্ব নিয়ে বলিষ্ঠ জীবন-স্রোত ধর্ম, রাষ্ট্র ও পরিবারকে কেন্দ্র করে তীব্র ভাবে পাক খাচ্ছে। নাটকে তার দ্বন্দ্ববিক্ষুব্ধ ভীমকান্ত সারস্বত রূপান্তর। তার অনন্যসাধারণ চরিত্ররূপ। সেখানে এসেছেন স্বামী-হন্ত্রী সমুদ্যত খড়্গাক্লু‚ তাইমেস্ত্রা, পিতৃহত্যার প্রতিশোধগ্রহণকারী মাতৃহন্তা ওরেসতেস্, সমুদ্ধতশির বিপ্লবী মহান প্রোমেথেয়ুস, দুর্ভাগা ওইদিপোউস, রাজাজ্ঞালঙ্ঘন-কারিণী, কর্তব্যপরায়ণা, ব্যক্তিত্বপ্রখরা আঁতিগোনে, সতী-শিরোমণি আলকেস্তিস, সন্তাননিহন্ত্রী দানবী মেদেইয়া, ট্রয়সম্রাজ্ঞী হেকাবে, দুর্ভাগিনী কাসান্দ্রা, অহংমত্ত আইয়াস, ফিলোকতেতিস্, প্রেমোন্মত্তা ফায়দরা, জিতকাম হিপ পোলুতস্ আগামেম্নন এবং আরও অনেকে। একদিকে মানবতার পরম উৎকর্ষ, দান-শীল-ক্ষান্তি-বীর্য-পারমিতা, অন্যদিকে দানবতা, স্পর্ধিতক্রূর চরম হিংস্রতা। স্বার্থোন্মত্ততায়, কর্তব্যসাধনে, প্রতিশোধগ্রহণে, অভীকতায় ও শৌর্যে মানব জীবনের রুদ্রমহান অভিব্যক্তি। আদিম যুগে পৃথিবীর ঘন ঘন মাথানাড়ার দিনে যেমন প্রভব ও প্রলয়ের প্রচণ্ড লীলা দেখা দিয়েছে তেমনই দেখা দিয়েছে বর্বরতা-মনোহর সুরাসুর এই মানবসম্প্রদায়। এঁরা মানুষের চিরবিস্ময়। প্রাচীন ভারতেও এর ব্যতিক্রম ঘটেনি। রামায়ণ মহাভারতে তার পরিচয় আছে।

আরিস্তোতলের এই কাব্যবিচার অতি সংক্ষিপ্ত ও অসম্পূর্ণ। ভাঙাচোরা কথার মালা। মূলে দু'খানি গ্রন্থ ছিল। প্রথমটি ট্রাজেডি ও মহাকাব্য নিয়ে, দ্বিতীয়টি কমেডি ও অন্যান্য বিষয় নিয়ে। প্রথমটি পাওয়া গিয়েছে। পূর্বেই বলা হয়েছে যে গ্রন্থটি অসম্পূর্ণ; যদিও তার ভাষাশৈলী পরিচ্ছন্ন, স্পষ্ট এবং অনেকটাই সুসংবদ্ধ তবু সমালোচকেরা মনে করেন যে এটি প্রকাশের উদ্দেশে রচিত হয়নি। এটি যেন কোনো অভিজ্ঞ অধ্যাপকের ছাত্রদের জন্যে নানা টীকা টিপ্পনী ও ব্যাখ্যাসমন্বিত বক্তৃতার খসড়া মাত্র। তাই তাঁর বক্তব্য অনুধাবন করা গেলেও পাশ্চাত্যের মহারথীরা সব বিষয়ে একমত হতে পারেন নি। তর্জমার ক্ষেত্রেও মতভেদ আছে। তা ছাড়া কতকগুলি গ্রীকশব্দ বা শব্দচয় আছে কোনো ভাষাতেই সেগুলির যথাযথ তর্জমা করা সম্ভব নয় অথবা তর্জমার ক্ষেত্রে সেগুলির নিহিতার্থ স্পষ্ট করে তোলা কঠিন। **এই গ্রন্থের বহুক্ষেত্রে আমি এই দুরূহতার সম্মুখীণ হয়েছি। সমাধান যা**

করেছি তার সার্থকতা পাঠকের বিচার্য। এগুলি গ্রীকজাতিরই চিন্ময় সত্তার স্বাভাবিক সম্পদ। দু'একটি শব্দ আলোচনা করে এই দুরূহতা দেখানো যেতে পারে। ট্র্যাজেডির সংজ্ঞানির্দেশ প্রসঙ্গে দুটি শব্দ মিম্যাসিস্ ও ক্যাথারসিস্ প্রযুক্ত হয়েছে। এ-দুটি আরিস্তোতলীয় ব্যাসকুট। দ্বিতীয় শব্দটি ট্র্যাজেডির ফলশ্রুতি প্রবন্ধে ব্যাখ্যা করবার চেষ্টা করেছি। প্রথমটি অর্থাৎ মিম্যাসিস্ শব্দের ইংরাজি তর্জমা করা হয়েছে imitation (অনুকরণ)। এই মিম্যাসিস কিন্তু হুবহু নকল বা প্রতিলিপিমাত্র নয়, অর্থাৎ কোনো ঘটনার ফোটোগ্রাফ্ নয়। এই ফোটোগ্রাফের মধ্যে কবির অটোগ্রাফ্ও আছে। মহামনীষী প্লাতোন অবশ্য শব্দটি 'হুবহু নকল' এই অর্থে গ্রহণ করে মহাকাব্য-নাটকাদির (Mimetic Arts) রচয়িতৃগণকে তাঁর পরিকল্পিত আদর্শ রাষ্ট্র (রিপাবলিক) থেকে বহিষ্কৃত করতে চেয়েছেন, কারণ মহাকাব্যনাটকাদি তৃতীয় স্তরের সত্যকে প্রকাশ করে, বস্তুতঃ তা পরম সত্য-উপলব্ধির পথে বাধা স্বরূপ। নির্বিশেষ পরম সত্তা ব্রহ্ম (absolute) একমাত্র সত্য। প্লাতোনের মতে তার দেশ-কালাতীত বস্তুময় অস্তিত্বও (objective existence) আছে। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য প্রাকৃত জগৎ তার অনুকরণ; মায়িক সত্তা (becoming) তার বিবর্ত, তা বিশেষ। তার পারমার্থিক সত্তা নেই। জীবনের ব্যবহারিক প্রয়োজনে তা স্বীকার্য হলেও তজ্জন্য অনুকরণ শিল্পসমূহ কৃত্রিম এবং পরিহর্তব্য। আরিস্তোতল গুরুর সিদ্ধান্ত মেনে নেন নি। তিনি বিশেষকে (Particular) মিথ্যা বা মায়া বলেননি; Becoming, (বিবর্ত) মিথ্যা নয়, Being অর্থাৎ পরমসত্তারই একটি স্তর তা অপূর্ণ হতে পারে কিন্তু অসত্য নয়। বর্ধমানতা পূর্ণতার চলমান স্তর। তিনি বলেছেন যে নির্বিশেষ পরমসত্তা ব্রহ্মের বিশেষীভবনই এই জগৎ। তাঁর মতে—'It is that the Absolute is the Universal but the Universal does not exist apart from the Particular বিশেষের মধ্যেই নির্বিশেষ আছে; নির্বিশেষের দিকে যাত্রা করেছে। তাঁদের পরস্পর-বিরোধী উক্তি সংক্ষেপে দুটি ছোট্ট কবিতায় প্রকাশ করা যাক :—

W. T Stace—A Critical History of Greek Philosophy

Aristotle—Metaphysics p-225

প্রসঙ্গতঃ রবীন্দ্রনাথের 'চিত্রা' কবিতাটি দ্রষ্টব্য।

ব্রহ্ম পূর্ণ সত্য ; রূপ প্রতিভাস তার।
কাব্যরূপ কবিসৃষ্ট চিত্ত-চমৎকার
মিমাসিস্। ভাগবতী উন্মাদনাবশে
আনন্দের খনি পরিপূর্ণ দিব্যরসে।
তৃতীয় স্তরের সত্য, নাট্য-অভিনয়
অভিনেতা-সত্তার চরিত্র-অবক্ষয়।
যুগপৎ শোকংকর অনুকম্পা, ভয়
দর্শকে দুর্বল করে, শক্তি অপচয়।
হোমেরের মহাকাব্য আনন্দের বান
তবু জেনো নাট্যকাব্য মিথ্যা চিত্রবাণ।
দর্শনে শরণ লও : অধ্যাত্ম বেদনা
তৃপ্ত হবে, পূর্ণ হবে জীবন-সাধনা।
কবিরে সম্মান করো, শোনো তার গান,
তবু জেনো প্রজাতন্ত্রে নাহি তাঁর স্থান।

সংক্ষেপে প্লাতোনের সিদ্ধান্ত। শিষ্যবর আরিস্তোতল বলেন

রূপ মিথ্যা নহে হোক ব্রহ্ম প্রতিভাস
রূপ জেনো ব্রহ্মসত্তা অপূর্ণ প্রকাশ।
অপূর্ণের যাত্রা সেথা পূর্ণতার পানে
বিনশ্বর, মিথ্যা কভু মন নাহি মানে।
পূর্ণ যদি সত্য হয়, কভু মিথ্যা নয়
অপূর্ণতা-শোভাযাত্রা, ক্রম-পরিচয়
ব্রহ্মস্বরূপের। কাব্য তাহি রম্যরূপ
ব্রহ্ম-স্বাদ সহোদর আনন্দের কূপ
রস তার। অভিনয় চরিত্রের ক্ষয়
নহে। রসিক-সমাজ হেরি অভিনয়
অনুভবে যুগপৎ অনুকম্পা ভয় ;
ফল তার বিশোধন, জীবনের জয়।
শোক দেখি মুক্ত-শোক, মুক্ত-মৃত্যুভয়,
গৃহে ফেরে প্রাণে লভি অমৃত সঞ্চয়।[১]

১ প্লাতোন ও আরিস্তোতলের সংক্ষিপ্ত মতবাদ।

প্রসঙ্গতঃ শূন্যবাদীর সত্যোপলব্ধি উদাহৃত হতে পারে। শূন্যবাদী বলেন, 'প্রপঞ্চ পরমার্থ সত্য বা পরমতত্ত্ব নহে—ইহা ঠিক। কিন্তু লৌকিক ব্যবহারে তাহার অস্তিত্ব থাকায় বা লোকচক্ষে ইহা সত্য বোধ হওয়ায় (ইহা পরমার্থ সত্য বা Absolute Reality না হইলেও) ইহাকে ব্যবহারসত্তা * (বা Empirical or Pragmatic Reality) বলা হয়। এই ব্যবহারসত্যকে শাস্ত্রে সংবৃতি সত্য বা লোকসংবৃতি সত্য বলা হইয়াছে।

ইহা সংবৃতি বা আবরণ। কেননা পরমতত্ত্বকে ইহা সর্বদিকে আবৃত, আচ্ছাদিত বা সংবৃত করিয়া রাখিয়াছে।

এই আবরণ, এই মোহ ছিন্ন করিয়া পরমতত্ত্বের জ্ঞানলাভ করিতে হইবে। কিন্তু ব্যবহার (সত্য) কে আশ্রয় না করিয়া, অস্বীকার করিয়া পরমার্থ সত্যের জ্ঞানলাভ সম্ভব নহে। সুতরাং ব্যবহার (সত্য) কে আশ্রয় করিয়াই পরমার্থসত্যে পৌঁছাইতে হইবে।' মূলমধ্যমক. ২৪।১০

অবান্তর হলেও ক্যাথারসিস্ সম্বন্ধে শূন্যবাদীর একটি উক্তি স্মর্তব্য : 'কণ্টকের দ্বারা যেমন 'কণ্টক উদ্ধার করা হয়, বিষের দ্বারা যেমন বিষ নষ্ট করা হয় সেইরূপ মোহের দ্বারাই মোহকে ধ্বংস করিতে হইবে।'[১]

ভারতীয় সত্যদর্শনের সহিত গ্রীসীয় চিন্তাধারার এই সাদৃশ্য গভীর ভাবে অনুধ্যেয়। বিশেষ নির্বিশেষের পৃথক অস্তিত্ব নেই। দ্বৈতকে মিলিয়ে নিয়েই অদ্বৈতসত্তা। জগৎ জুড়ে তাঁরই বিচিত্র রূপের লীলা।

জগতের মাঝে কত বিচিত্র তুমি হে;
তুমি বিচিত্র রূপিণী।'

চিত্রা/রবীন্দ্রনাথ

অরূপের বীণা রূপের আড়ালেই বাজে। সীমার মাঝে অসীম আপনাকে ব্যক্ত করেন :—সীমার মাঝে, অসীম তুমি

* জাগ্রত হওয়ার পূর্বে মানুষ যতক্ষণ স্বপ্ন দেখিতে থাকে ততক্ষণ যেমন স্বপ্নকে সত্য বলিয়াই অনুভব করে : সেই মতো ব্রহ্মজ্ঞানের পূর্ব পর্যন্ত এই জগৎ ও জাগতিক সর্ব ব্যবহারকে মানুষ সত্য বলিয়াই অনুভব করে। সুতরাং অদ্বৈত বা অদ্বয় জ্ঞানের পূর্ব পর্যন্ত লোক-ব্যবহারও সত্যরূপে স্বীকৃত হইতেছে। বেদান্ত, শাঙ্করভাষ্যে ২।১।১৪

১ শান্তিদেবের বোধিচর্যাবতারের ভূমিকা দ্রষ্টব্য—পৃষ্ঠা সংখ্যা ৭ (শ্রীসুজিতকুমার মুখোপাধ্যায়)

বাজাও আপন সুর
আমার মধ্যে তোমার প্রকাশ
তাই এত মধুর। গীতাঞ্জলি ১২০ সংখ্যক গীত।

বস্তুতঃ শিল্প এ দুয়ের মধ্যচারী। একদিকে অরূপের জগৎ (absolute এবং abstract) যার দেশ কাল নেই—

'নাহি কাল দেশ তুমি অনিমেষ মূরতি'
তুমি অচপল দামিনী।'—চিত্রা

যা নাম রূপের অতীত যা বিশুদ্ধ জ্ঞান (pure thought)। আর অন্যদিকে দেশকালাশ্রয়ী নামরূপের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিশেষ সত্তা, রূপবান সত্তা (sensuous ও concrete)। দেখা-না-দেয়ার প্রান্তে অরূপের সঙ্গে রূপের মালাবদল হচ্ছে শিল্প।

"We should place philosophy first, because its object is the Universal as it is in itself, the pure universal. We should place art second, because its object is the universal in the particular, and history last, because it deals only with the particular as such "[১]

আরিস্তোতল এমন অর্থেই মিম্যাসিস্ শব্দটি প্রয়োগ করেছেন। ভারতীয় আলংকারিগণ কাব্যস্বাদকে তাই ব্রহ্মাস্বাদ না বলে ব্রহ্মাস্বাদসহোদর বলেছেন।[২] অর্থাৎ এই আস্বাদ রূপের (কবিসৃষ্ট মায়ার জগতের) মধ্য দিয়েই, রূপকে বাদ দিয়ে নয়। তাঁরা বলেছেন যে এই রসের উদ্ভব প্রাকৃত বস্তু থেকেই—বিভাবানুভাব ব্যাভিচারি সংযোগাদ্রসনিষ্পত্তিঃ। অতএব Mimetic Arts মহাকাব্যনাটকাদি শিল্প তৃতীয় স্তরের সত্য নয়। পরম সত্যের সঙ্গে নিত্যযুক্ত।

সাহিত্য-দর্পণে বলা হয়েছে

সত্ত্বোদ্রেকাদখণ্ড স্বপ্রকাশানন্দ চিন্ময়।
বেদ্যান্তর স্পর্শশূন্যো ব্রহ্মাস্বাদসহোদরঃ॥

১. Aesthetics, or The Theory of Art p. 321, Aristotle
২. অভিনব গুপ্ত রসের আস্বাদকে বলেছেন :—পরব্রহ্মাস্বাদসচিব'
ধ্বন্যালোকলোচন ২।৪

অচিন্ত্যভেদাভেদ। পরম সত্যেরই উদ্ভাসমান রূপযাত্রা। এই প্রসঙ্গে বুচারের উক্তিটি উল্লেখিত হতে পারে :

The fundamental thought of Aristotle's philosophy, on the other hand is Becoming not Being, and Becoming to him meant not an appearing and a vanishing away, but a process of development, and unfolding of what is already in the germ, upward ascent ending in Being which is the highest object of knowledge.[১]

যেমনটি-হয়ে-থাকে উদ্ভাসমান বিবর্তের পথে যেমনটি-হওয়া-উচিত-এর দিকে যাত্রা করেছে। আরিস্তোতলেব ভাষায় হোস দেই

what ought to be অথবা but a higher reality."[২]

শিল্প-তত্ত্বের মূলকথা এইখানে।

Art has been pursuing the Chimera attempting to reconcile two opposites, the most slavish fidelity to nature and the most absolute independence, so absolute that the work of art may claim to be a creation. (BRACQUEMONT).

আমাদের পণ্ডিতেরা art কে (নিয়তিকৃত-নিয়মর'হত) বলেছেন।

তারপরে বলা হয়েছে যে নাটক ঘটনা-প্রবাহের অনুরূপায়ণ, মিম্যাসিস্ প্রাক্সেওস। প্রশ্ন জাগে এই ঘটনা-প্রবাহের স্বরূপ কী? নাটকীয় ঘটনা-প্রবন্ধে আমি এই সম্পর্কে আলোচনা করেছি।

নায়কের ত্রুটিবিচ্যুতি প্রসঙ্গে হামারতিয়া শব্দটা প্রয়োগ করা হয়েছে। আরিস্তোতল স্পষ্টত: বলেছেন যে নৈতিক বিচ্যুতি বা পাপের ফলে নয়, বিচার-বিভ্রান্তিবশেই নায়কের সর্বনাশা পরিণাম ঘটে

There remains, then, the intermediate kind of personage a man not pre-emimently virtuous and just, whose misfor-

১. S. H. Butcher—Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. Reprinted in 1923. Ch. II. Imitation As An Aesthetic Term P. 360

২. পোইত্রতিকে ২৫—৬।১৭
The Art of poetry. 25-6/17

tune however, is brought upon him not by vice and depravity but by some error of judgement…[১]

এই শব্দটি (হামারতিয়া) নিয়েও আলোচনার অন্ত নেই। বৌদ্ধিক বিভ্রান্তি দুর্ভাগ্য, নৈতিক ভ্রষ্টতা বা পাপ এগুলির মধ্যে সীমারেখা টানা সত্যই কঠিন। আরিস্তোতল তাঁর নীতিশাস্ত্রে—(The Nicomachean Ethics) এগুলির স্বরূপ নির্ণয় করেছেন। তাঁর মতে সত্যকার অন্যায় বা পাপ (ক্যকিয়া—Kakia) ছাড়া যে ভুলত্রুটি ঘটে তা হচ্ছে হামারতেমা, আতুখেমা ও আদিকেমা। প্রতিটি ভুলই কিন্তু স্বেচ্ছাকৃত (voluntary)। ভবিষ্যদন্ধতাবশতঃ ভুল ঘটে। এমনতর একটিমাত্র ভুল হামারতেমা (শব্দটি হামারতিয়ারই সমার্থ শব্দ)। একাধিক ভুলকে হামারতেমাতা বলে। দ্বিতীয় প্রকারের ভুল আতুখেমা (mishap)। অনিবার্য অজ্ঞতাই এর কারণ। এর পিছনেও কর্তার কোনো অসদুদ্দেশ্য থাকে না। অজ্ঞতার কারণ কর্তার মধ্যে থাকলে যে ভুল (blunder) ঘটে তা হামারতেমা, আর যখন তা বাহ্যকারণশূন্য তখন তাকে আতুখেমা (mishap) বলা হয়। পূর্বপরিকল্পিত নয় এমন যে সচেতন ভুল ঘটে তা হচ্ছে আদিকেমা (offence) অন্যায়। ক্রোধ প্রভৃতির (কাম, ক্রোধ, লোভ অথবা রাগ দ্বেষ মোহ) রিপুর অনিবার্য পারবশ্যই এর কারণ। কোনো প্রকার দুরভিসন্ধির বশবর্তী হয়ে এ অন্যায় করা হয়নি। তাই এর কর্তাকে অন্যায়কারী বা দুবৃত্ত বলা যাবে না। দুরভিসন্ধিজাত পূর্বপরিকল্পিত যে কোনো কাজই যথার্থ অন্যায় বা কাকিয়া (Kakia)[২]

আরিস্তোতলের পর বহু শতাব্দী পার হয়ে গেছে। জীবনের চেহারা বদলেছে, বদলেছে নাটকের রূপ। আজ ধর্ম, রাষ্ট্র ও পরিবারকে কেন্দ্র করেই জীবনে বিপর্যয় ঘটছে না। আজকে জীবনে বিপর্যয় এনেছে প্রেম, ঈর্ষা, উচ্চাকাংক্ষা আর শক্তির মত্ততা। কিন্তু বোধ করি প্রেম ও কামই আর সব বৃত্তিকে ছাড়িয়ে মানুষের জীবনে শোচনীয় পরিণাম এনেছে। জীবনের মর্মমূলে এই কামবহ্নি আর এই বহ্নিবিবিক্ষু পতঙ্গবৃত্ত মানুষের বেদনামনোহর করুণ পরিণামের শিল্পরূপান্তরই ট্র্যাজেডি।

১ পোইত্রতিকে The Art of poetry 13/3
২ Aristotle The Nikomachean Ethics Book-5 ch VII

গীতোক্তবাণী স্মরণ করতে পারি :

ধ্যায়তো বিষয়ান্ পুংসঃ সঙ্গস্তেষূপজায়তে।
সঙ্গাৎ সঞ্জায়তে কামঃ কামাৎ ক্রোধোঽভিজায়তে ॥
ক্রোধাদ্ ভবতি সম্মোহঃ সম্মোহাৎ স্মৃতিবিভ্রমঃ।
স্মৃতিভ্রংশাদ্ বুদ্ধিনাশো বুদ্ধিনাশাৎ প্রণশ্যতি ॥

দ্বিতীয় অধ্যায় শ্লোক সংখ্যা ৬২/৬৩

অথবা Holy Bible থেকে উদ্ধৃত অংশটি স্মর্তব্য :

Then when lust hath conceived, it bringeth forth sin and sin when it is finished, bringeth forth death,

The General Epistles of James.

অথবা

পমাদো মচ্চুনো পদং, প্রমাদ মৃত্যুর পথ। ধর্ম্মপদ, অপ্রমাদবর্গ ২১.

অথবা

প্রমাদংবৈ মৃত্যুমহং ব্রবীমি। মহাভারত উদযোগ ৪১।৪

বস্তুতঃ দুষ্টবৃত্তি নয় দুর্বলতা, প্রমাদই এই সর্বনাশের মূল। তবু বলি, মহাজ্ঞানী আরিস্তোতল তাঁর প্রজ্ঞাদৃষ্টিবলে ট্যাজেডির যে স্বরূপ বিচার করেছেন তার চিরন্তন মূল্য অনস্বীকার্য। য়ুরোপীয় দর্শন আলোচনা যেমন দার্শনিক প্রবর প্লাতোনকে বাদ দিয়ে চলতে পারে না তেমনই যে-কোন কালের যে কোনো দেশের ট্র্যাজেডিবিচারে আরিস্তোতলের কাব্যবিচার শাস্ত্র (পোইত্রতিকে) এড়িয়ে কোনো আলোচনা সম্ভব নয়। তাঁর কাব্যবিচার সর্বকালের ট্র্যাজেডিশিল্পকে স্পর্শ করে আছে।

পূর্বেই বলেছি, আমার আলোচনা তাঁর পদানুবর্তী হয়ে। বাংলা মহাকাব্য, নাটক এবং উপন্যাস বিচারে তাঁর কাব্যনীতি যে প্রযুক্ত হতে পারে সে বিষয়ে আমার সন্দেহ নেই। বাংলা রসসাহিত্যের সাধারণ পরিচয় যে তা রোমান্টিক, যেখানে ভাব বস্তুকে এবং আবেগ ভাবনাকে ছাড়িয়ে গেছে। দার্শনিকপ্রবর হেগেলের মতে[১] রোমান্টিক শিল্পে ভাবই প্রাধান্যলাভ করে—সেখানে বস্তু প্রধান নয়। এমন অর্থেই আমি রোম্যাণ্টিক শব্দটি ব্যবহার করতে চাই।

১. Hegel divides all art into three stages : first symbolic—

এদিক থেকে বিচার করে দেখলে দেখা যাবে যে গ্রীক্-ট্যাজেডির রূপাকৃতি দেশকালের ধারায় সংহত হলেও এবং সেখানে ভাব ও রূপের (ভাব ও ভাবনার) অন্বয়মিলন ঘটলেও—তা রোমান্টিকতা বর্জিত নয়। এউরিপিদেশের নাটকাবলি তো রোমান্টিক পর্যায়ে পড়ে। তা ছাড়া কোরাসসমূহে যে তীব্র আবেগউচ্ছ্বাস (নৃত্যগীতসহকারে) প্রকাশিত তা স্মরণ করলেই এ-কথার সত্যতা বোঝা যাবে। কথাবস্তুর অতিপিনদ্ধ কায়াগঠনে এবং চরিত্রসৃজনে গ্রীক-ট্র্যাজেডি একান্তভাবেই ক্ল্যাসিক, সেখানে ভাবরূপের সুসমঞ্জস সুষমা। তবুও তা রোমান্টিকতাকে পরিহার করে নয়।

আমার ধারণা, রোমান্টিকতাকে পুরোপুরি পরিত্যাগ করে কোনো শ্রেষ্ঠ সারস্বত শিল্প সম্ভব নয়। হোমের, শেকস্‌পীয়র, দান্তে, গ্যেটে, বাল্মীকি, ব্যাসদেব, কালিদাস-এঁরা অল্পবিস্তর সকলেই তো রোমান্টিক।

কথাবস্তু, চরিত্র-বাক্‌রীতি (সংলাপ) ভাবনা, দৃশ্যপট এবং সংগীতবাদ্যাদি নিয়ে ট্র্যাজেডির ষোল আনা আয়োজন। আমি এই প্রবন্ধে এই সকল বিষয়ের অবতারণা করেছি। অনেক কথা বলেছি, তবু জানি, আরও অনেক কথা বলবার আছে। আমি শুধু ভূমিকাই রচনা করেছি। আনন্দের কথা আজকের দিনে বাংলা-সমালোচনা সাহিত্য সত্যই সমৃদ্ধ। সেখানে মৌলিক চিন্তা ও রসভূয়িষ্ঠ সূক্ষ্ম অন্তর্দৃষ্টির অভাব নেই। অনেকে আছেন তাঁরা সত্যই দিক্‌পাল। তবু আরও আলোচনার প্রয়োজন আছে, তার জন্যই এ প্রচেষ্টা। কৌতূহলী পাঠক এবং ছাত্র-সমাজের যদি কিছু উপকার করতে পারি তো নিজেকে কৃতার্থ মনে করবো।

বক্তব্যের সমর্থনকল্পে বাংলা উপন্যাস থেকেও বহু উদাহরণ গ্রহণ করেছি।

where as in the Egyptian Pyramids and temples, the activity of spirit or idea only half struggles forth from the mass of matter, second Classic—where, as in Greek sculpture, idea (form) and matter are perfectly fused and third Romantic, —where, as in modern music, painting, and (above all) poetry, spirit overflows and envelops matter in self-conscious fulness.

G W. F Hegel, The Philosophy of Fine Art. trans, F, P, B, Osmastion (London 1922) 1, 1-S, "Introduction to Second Part"

বস্তুতঃ মহাকাব্য, নাটক ও উপন্যাস একজাতের শিল্প—তন্ময় বা বস্তুনিষ্ঠ (objective arts)। উপন্যাসে নাটকীয় বস্তুর অভাব নেই। আর তা ছাড়া বাংলা নাট্য-সাহিত্য খুব সমৃদ্ধ নয়; অন্ততঃ এখনো সমৃদ্ধ হয়ে ওঠেনি। এ-কথা বলা যায় যে-রূপক নাটক, প্রতীক নাটক, নৃত্যনাটক ও প্রহসনের ক্ষেত্রে যে সমুৎকর্ষ লক্ষ্য করি ট্র্যাজেডির ক্ষেত্রে তা পাওয়া যায় না। সাধারণ-ভাবে বলা যায় যে বাঙ্গালী নাট্যশিল্পীর হাতে ট্র্যাজেডি করুণরসাত্মক নাট্য-চিত্রে পরিণত হয়েচে। জীবনের যে প্রচণ্ড দুর্দ্ধর্ষ দ্বন্দ্বমুখর ভূমিকা, বাঙ্গালীর তা নেই। ট্র্যাজিক ঘটনা থাকাসত্ত্বেও তা পূর্ণাঙ্গ ট্র্যাজেডির মর্যাদা লাভ করতে পারেনি। অবশ্য সাজাহান, নূরজাহান কিছুটা ব্যতিক্রম। কিন্তু উপন্যাসের ক্ষেত্রে বঙ্কিমচন্দ্র প্রথম শ্রেণীর স্রষ্টা; তাঁর উপন্যাসে নাটকীয়তার অভাব নেই। ট্র্যাজেডির মূল সুরও সেখানে ধ্বনিত।

গ্রীকসাহিত্য বারিধিতুল্য। আমার জ্ঞান স্বল্পতম। বারিধি-তটে পদচারণা করেছি মাত্র। এই স্বল্প জ্ঞান নিয়ে মূল গ্রীক নাটক থেকে কিছু বঙ্গানুবাদ এবং কিছু গ্রীকশব্দ, বিশেষ করে নামধামাদির বাংলা প্রতিবর্ণীকরণ করেছি। গ্রীক ভাষায় মূর্ধণ্য বর্ণ নেই। জিহ্বামূলীয় T, D, ট, ড, অনেকটা বাংলার ত, দ, এর মত উচ্চারিত। ইংরাজিভাষায় এ-দুটি বর্ণকে মূর্ধন্য বর্ণ T, D, রূপে উচ্চারণ করা হয়েছে, প্লাতোন-প্লেটো, সোক্রাতেস-সক্রেটিস, দেলফস্-ডেলফি ইত্যাদি। K (kappa) ইংরাজিতে hard C রূপে উচ্চারিত যেমন Katharsis (কাথারসিস) ইং-Catharsis, Katastrophe (কাতাসত্রোফে) ইং-Catastrophe গ্রীক ভাষায় C সর্বত্র কণ্ঠবর্ণ, H, J. Q, W, V বর্ণ নেই। আমি সর্বত্রই যথাসম্ভব গ্রীক উচ্চারণপদ্ধতি অনুসরণ করেছি। শ্রদ্ধেয় জ্ঞানেন্দ্রমোহন দাসের অভিধান থেকে বিশেষ সহায়তা ও সমর্থন পেয়েছি। ভুলচুক হয়নি এমন কথা বলার দুঃসাহস আমার নেই। আত্ম-শোধনের জন্য আমি সুধী সমালোচকবৃন্দের প্রখর দৃষ্টি কামনা করি তবু আশা করি যে সে দৃষ্টি শুধু প্রখর না হয়ে যেন প্রসন্ন-প্রখর হয়ে ওঠে।

ট্র্যাজেডির তত্ত্ব ও রূপ

১

আদিকথা

॥ ১ ॥

গ্রীক-প্রতিভার অন্যতম শ্রেষ্ঠ অবদান নাট্যকলা, বিশেষ করে ট্র্যাজেডি (ত্রাজোদিয়া)। কিন্তু এই ট্র্যাজেডি আকস্মিকভাবে একদিনে গড়ে ওঠে নি। বিবর্তনের বিচিত্র পথে তার পূর্ণায়ণ। সাধারণ উৎসব-গীতিতে যার সূচনা, কাল থেকে কালান্তরের পথ বেয়ে নাট্যকলার পরমরূপ ট্র্যাজেডিতে তার পরিণতি।

ট্র্যাজেডি-শব্দের আভিধানিক অর্থ—ছাগ-সংগীত। গীতিধর্মাশ্রয়ী এই নাট্যকলা দোরিয়বাসিগণের দ্বারা আবিষ্কৃত হয়, পরবর্তী কালে আথেনাই নগরে এ বস্তু নাটকরূপ পরিগ্রহ করে। প্রথম যুগে অভিনেতাদের একটি ছাগ উপহার দেওয়া হতো অথবা ছাগচর্মাবৃত হয়ে তাঁরা অভিনয় করতেন। এর থেকেই ট্র্যাজেডি বা ছাগ-সংগীত এই অভিধা।[১]

তা ছাড়া ইতিহাসবিদেরা বলেন যে, যে দিওন্যুসস্-দেব ট্র্যাজেডি-নাট্যশিল্পের প্রাণপুরুষ, বিচ্ছিন্নাঙ্গ ছাগদেহই তাঁর প্রতিমূর্তি।[২]

১. A tragedy, invented by the Dorians and at first of lyric character, then transplanted to Athens, where it assumed its dramatic form. Ar., (Aristophanes) etc. Its proper sense is goat-song, because in early times a goat was the prize, or because the actors were clothed in goat-skins,—Liddell and and Scott's Greek-English Lexicon.

২. It is certain that in Greaco Roman tradition generally the goat was especially associated with Dionysas, and almost certain that the dismembered kid or goat, of which we hear so often, was the representative or the embodiment of the god.—L. R. Farnell. The Cults of the Greek States—Drama—Gk. Drama—The Goat Song. Encyclopædia Britannica.

আরও গোড়ার কথায় আসা যাক্। প্রায় সব দেশেই শিল্পসূচনা ধর্মানুষ্ঠানের সঙ্গে বিশেষভাবে জড়িত এবং ভক্তবৃন্দের ধর্মোন্মাদনাই শিল্প-সৃষ্টির মূল প্রেরণা। গ্রীসে তার ব্যতিক্রম ঘটে নি। পূর্বেই বলেছি, যে দেবতার উদ্দেশে এই শিল্পার্ঘ্য রচনা, যাঁর উৎসবকে কেন্দ্র করে বা যাঁর পূজারতি থেকে এই নাট্যশিল্পের উদ্ভব, বিকাশ ও পরিণতি তিনি হলেন দিওনুসস্। গ্রীক দেবসংঘে তিনি অপেক্ষাকৃত অর্বাচীন। অনেক পরে অভিজাত দেববর্গের মর্যাদা লাভ করেছিলেন! প্রথম যুগে এ-সম্মাননা তাঁর ছিল না। হোমেরের মহাকাব্যে তাঁর কথা মাত্র কয়েকবার (চারবার) উল্লিখিত, সেখানে তিনি নিম্নপদধারী দেবতা, এশিয়া মাইনরের ফ্রুগিয়া ও লিদিয়া দেশবাসী অর্ধগ্রীসীয় বর্বর সম্প্রদায় থেকে এসেছেন।[৩]

দিওনুসস্ প্রধানতঃ গ্রাম্য দেবতা; তরুলতা, ফলফসলের অধিকর্তা। তাঁর নামের সঙ্গে জড়িত দ্রাক্ষাফলই তাঁর একমাত্র দান নয়, সকল প্রকার কোমলরসাল ফলই তাঁর সৃষ্টি। তাই তাঁকে বলা হয়েছে ফলবান (The Fruitful) পত্রল (The Leafy) অথবা প্রস্ফুটন (The Flowering) ও উপদেষ্টা (The Counsellor)। তিনি মানব-জাতিকে দ্রাক্ষা ও অন্যান্য ফলের চাষ শিখিয়েছেন। বসন্ত ঋতু তাঁর পরম প্রিয়। তিনিই বসন্তাগমে শীতের জাড্য ও নিদ্রা থেকে পৃথিবীকে জাগিয়ে তোলেন, পৃথিবী সজীব, সতেজ ও শস্য-

৩. It is generally recognized that Dionysus was not one of Homer's aristocratic Olympians but an aboriginal Thracian or Thraco-Phrygian God whose worship stole in early times into Greece and found response among the village population (Drama—Gk. Drama—Dionysus)—Encyclopaedia Britannica.

Only late in his career was Dionysus received into Olympus. In Thrace which gave him as a Greek gift to Greece, he was the god of liquor brewed from barely and was known as Sabazius, in Greece he became a god of wine, the nourisher and guardian of he vine; the began as a goddess of fertility, became a god of intoxication and ended as a son of god dying to save mankind. Will Durant. The Story of Civilization. The Life of Greece—The Gods of Greece, Chap. VIII. P. 186.

শ্যামল হয়ে ওঠে। তাই তাঁকে সৃজনীশক্তির দেবতারূপে গ্রহণ করা হয়েছে আর সৃজনীশক্তির প্রতীক জননেন্দ্রিয় তাঁর পূজার বিশেষ উপকরণ।[৪]

দ্বিতীয়তঃ তিনি দ্রাক্ষাবনের দেবতা, সুরার আবিষ্কর্তা। তাঁর অমূল্য দান দূর করে দুঃখ-যন্ত্রণা, জাগিয়ে তোলে সতেজ উন্মাদনা ও আনন্দ; তাই তিনি ত্রাতা (The Deliverer), তিনি মুক্তি-দাতা (The Liberator)। তাঁর মধুর প্রভাবে বন্য প্রকৃতি পোষ মানে, কার্কশ্য ও বিদ্বেষভাব শিষ্টতা ও বন্ধুতায় মসৃণ হয়। তাঁর রথ টেনে নিয়ে চলে সিংহ-নেকড়ের দল। বন্যেরা করে রথানুসরণ। তাদের প্রকৃতি মৃদুতা প্রাপ্ত হয়, তারা উচ্ছৃংখলতা ত্যাগ করে।

সুরা-নৃত্য-গীতের প্রেরণা আনে তাই দিওনুসস্-ও আপোল্লোন-এর মত সংগীত ও কবিতার প্রেরণাদাতা। কিন্তু দিওনুসস্ ও আপোল্লোনের অনুপ্রেরিত কবিতার মধ্যে অনেকখানি পার্থক্য রয়েছে। আপোল্লোন আনে শুভরচনার প্রেরণা, যা বেজে ওঠে গভীর বীণার সুরে, শান্ত এবং সংযত যার মহিমা। আর দিওনুসসের সংগীত বাঁশির সুরে-সুরে বাধাহীন বিচিত্র লহর তোলে। অনুদাত্ত-উদাত্ত-স্বরিতে বিভিন্ন অনুভূতি—আনন্দ থেকে বেদনা, আকাংক্ষা থেকে কামনামত্ত আবেশ শত ঝংকারে ফেটে পড়ে। দুর্বার এবং দুর্বিনীত এর প্রবাহ, তাই দিওনুসসীয় সংগীত নব নব বিচিত্র শিল্পকে সম্ভব করে তুলেছে। সৃষ্ট হয়েছে ট্র্যাজেডি, কমেডি ও সাতুর জাতীয় (satyric) নাটক।

দিওনুসস্-দেবের বিচিত্র ভ্রমণ এবং অভিযানে দেখা যায় যে তিনি বহুবর্ণ-পরিচ্ছদ অদ্ভুত (কিম্ভুত?) জীবদ্বারা পরিবেষ্টিত হয়ে চলেছেন। তারা প্রকৃতির বলিষ্ঠ-শক্তি মানব-মনের বিভিন্ন ভাব ও আবেগের সজীব প্রতিমূর্তি; সুরা, শস্য ও সংগীত-দেবতার যোগ্য পরিচর। তাদের মধ্যে প্রধান হল বন-পর্বতবাসী সাতুর (satyr) তীক্ষ্ণাগ্রকর্ণ, অসম্বদ্ধলম্বকেশ, কিম্ভুত পশুমানব। তাদের দেহের নিম্নার্ধ-ভাগ ছাগ বা অশ্বসদৃশ। তারা ভীরু-স্বভাব, কামার্ত, কিন্তু সতেজ, চঞ্চল-প্রকৃতি ও আমুদে। তাদের নাম আইভি, রেভেল, ফান,

৪. A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks. Chap. I. P. 546.

The phallus, as symbol of reproduction, appears in the rites of Demeter, Dionysus, Hermes, even of the chaste Artemis,—Will Durant. The Gods of Greeee. Chap. VIII, P. 178.

লাইফুল ও ডিথিরাম্ব* (Ivy, Revel, Fun, Lustful, Dithyramb)। এর থেকে তাদের প্রকৃতির পরিচয় সহজেই পাওয়া যাবে।

উপাসিকার দলও (Bacchantes, মত্তা পূজারিণী) তাদের সঙ্গে আছেন। পোষাক তাঁদের মাটিতে পড়েছে লুটিয়ে, আর কেশ তাঁদের এলায়িত। করতাল বাজিয়ে নেচে চলেছেন বাঁশির তালে তালে। আরও আছেন সিলেনি (Sileni) বয়োবৃদ্ধ প্রবীণ সাতুরের দল তাঁদের স্থূল ও লোমশ দেহ নিয়ে—মত্ত ও কামার্ত মূর্তি নিয়ে। তাঁরা হলেন দলের চাঁই। জান্তব শক্তির রূপ নিয়ে আছেন সেনটাউরস্ (Centaurs), অরণ্যদেব প্যানও সেখানে অনুপস্থিত নন। প্রবীণা নারী শরৎ-ঋতু দিওন্যুসস-দেবকে ফলোপহার দিচ্ছেন। শান্তি-দেবী আছেন হাতে নিয়ে বিচিত্র-কারু পানপাত্র (রামশিঙা ?)। শিরোদেশে পাখা মেলে দিয়েছে প্রেম ও বাসনার যুগল মূর্তি। মাঝে মাঝে দলের মধ্যে দেখা যায় সংগীতের দেবীগণকে (The Muses), ঋতু এবং সময়ের অধিষ্ঠাত্রীদের (The Hours), আর সৌন্দর্যাধিষ্ঠাত্রী দেবীত্রয়কে।[৫]

এই হল দিওন্যুসস্-দেবের লোকায়ত সংক্ষিপ্ত পরিচয়। এবার দিওন্যুসসীয় উৎসবের কথা বলা যাক্। আথেনাই-এ যে উৎসব অনুষ্ঠিত হতো তার রূপ ছিল দ্বিবিধ : বসন্তোৎসব ও শীতোৎসব। বিগত বৎসরের মদ পানের উপযুক্ত হয়েছে, ধরণী জাগছে নূতন জীবনে, ফুলের ভারে অবনমিত তরুলতা। সবই তো এই দেবতার প্রসাদে। এল বসন্তোৎসব। তারপরে শীতোৎসব। পরিশ্রমের কাল হল শেষ—দ্রাক্ষাচয়ন করে শেষ হয়ে গিয়েছে। ফলভারও তো সঞ্চিত। তাই এল শীতের মেলা। আত্তিকা (Attica) দেশের গ্রামে গ্রামে এই যে উৎসবের আয়োজন ছিল এগুলোই গ্রীক-নাটকের আদিমতম উৎস—মূলাধার। গ্রামের মেলার মতো এখানে নরনারীর সমাবেশ হত। যে দেবতা ধরণীকে পর্যাপ্ত-পুষ্পাভরণা করেছেন, করেছেন উর্বরা ও শস্যশ্যামলা এবং শ্রমকে করেছেন সফল, এ উৎসব তাঁকে ঘিরেই অনুষ্ঠিত। সমবেত যাত্রিদল দেবতার বেদীর উদ্দেশে যাত্রা করতো—বেদীমূলে ছাগ-বলি দেওয়া হবে।

স্বর্ণাভরণ-ভূষিতা একটি কিশোরী পথ দেখিয়ে নিয়ে চলেছে, মাথায় তার

* গ্রীকভাষায় দিথুরাম্বস্।

৫. A. E. Haigh M. A The Tragic Drama of the Greeks. Chap. I, pp. 7, 8.

পবিত্র পাত্র, তাতে আছে পিষ্টক, বলির ছাগের জন্য মাল্য আর ছুরিকা। আর আর যাত্রী চলেছে বন্য উপহার নিয়ে। তাদের কাছে আছে দ্রাক্ষা, উডুম্বর আর মদের কলস। দিওন্যুসস্-দেবের প্রতীক জননেন্দ্রিয় বহন করে নিয়ে যাওয়া হচ্ছে।[৬] বলিদানের সময় নৃত্যগীতের অর্ঘ্য দেওয়া হল—তারপর সুরু হল গ্রাম্য নৃত্য ও ক্রীড়া-কৌতুক তৈলাক্ত ছাগ-চর্মের উপর। সুরাপান আর উল্লাসমত্ততার মধ্যে উৎসব হল শেষ।[৭]

Will Durant তাঁর The Story of Civilization গ্রন্থমালার The Life of Greece গ্রন্থে এই উৎসবের আর একটি চমৎকার বর্ণনা দিয়েছেন: গ্রীকবৎসরের নবম মাসে (Elaphebolion—মার্চের শেষার্ধ এবং এপ্রিলের প্রথমার্ধ) দিওন্যুসীয় মহোৎসব অনুষ্ঠিত হত। ৫৩৪ খ্রী: পূর্বাব্দে পেইসিসত্রাতুস (Peisistratus) এর প্রবর্তন করেন। এই বৎসরেই থেসপিস[৮] উৎসবের অঙ্গস্বরূপ নাট্যাভিনয়ের ব্যবস্থা করেছিলেন। মার্চের শেষ—আমাদের দেশে চৈত্রমাসের মাঝামাঝি—বাতাসে বসন্তের আমেজ, শান্ত সমুদ্র নাব্য, নৌযাত্রার উপযোগী। উৎসব ও নাট্যাভিনয় দেখবার জন্য দেশবিদেশ থেকে বণিকের দল, নানা-জাতীয় দর্শক আথেনাই নগরীতে ভিড় জমিয়েছে। দোকানপাট বন্ধ, আদালতও বন্ধ হল। কয়েদীরা মুক্তি পেয়েছে, উৎসবে তারাও যোগদান করবে। শোভাযাত্রা সুরু হল। বিচিত্র, সমৃদ্ধ তার রূপ। সকল বয়সের, সকল শ্রেণীর সুসজ্জিত নরনারীর দল চলেছে, দিওন্যুসস্-দেবের মূর্তি এনে তাদের রঙ্গমঞ্চে প্রতিষ্ঠিত করতে হবে। ধনী চলেছে রথে, দরিদ্র পায়ে হেঁটে চলেছে। দেবতার উদ্দেশে নিবেদিত পশুর দল চলেছে—অনেকদূর পর্যন্ত এই পশুযাত্রা। আত্তিকা (Atttca) থেকে

৬. Even the Great Dionysia, tbe religious festival at which the Greek drama was played, was introduced by phallic processions to which Athenian colonies piously sent phalli. Will Durant, The Life of Greece (The Story of Civilization). Chap. VIII. 'The Gods of Greece'. P. 178.

৭. A. E. Haigh, M. A The Tragic Drama of thr Greeks. Chap I. pp. 1-9.

৮. গ্রীক-নাটকের প্রতিষ্ঠাতা। সম্ভবত: খ্রী: পূ: ষষ্ঠশতকের প্রথম দিকে আবির্ভূত হন।

যৌথসংগীতকারের দল (chorus) এসে পৌঁছল। গানের আসর জমাতে হবে, গানের প্রতিযোগিতায় অবতীর্ণ হতে হবে।[৯]

॥ ২ ॥

এবার দিওনুসস্-দেবের মূর্তির কথায় আসা যাক্। নানা পরিবর্তনের মাঝ দিয়ে এ-মূর্তি পূর্ণাঙ্গ রূপ পরিগ্রহ করেছে। প্রথম যুগের মূর্তি শ্মশ্রুমণ্ডিত-মুখ পাষাণস্তম্ভ—প্রাচীন আঙ্গিকে রচিত। আইভি, দ্রাক্ষাপত্র ও ফল অথবা কৃষিজাত নানা দ্রব্যের মালা দিয়ে সাজানো। বোঝা যায়, তিনি গ্রাম্য কৃষি-দেবতা। কিছুকাল পরে সে-মূর্তি হস্তপদসমন্বিত পরুষ পুরুষ-মূর্তিতে দেখা দিল। তৃতীয় স্তরে যে সুন্দর মূর্তি দেখা যায় সেখানে পরুষ কঠোরতা নেই, আছে নারীদেহের লাবণ্য, অবশ্য মুখমণ্ডল সশ্মশ্রু; কেশরাশি বেণীবদ্ধ, অঞ্চল লুণ্ঠিত; প্রাণবন্ত এবং সাবলীল মূর্তি। শেষ স্তরে যে মূর্তি দেখা গেল তা শিল্পোৎকর্ষের চরম, তা যেন যৌবনের পাত্রে রূপের অমৃত। লাবণ্যের বন্যা বয়ে গিয়েছে। মুখখানি স্বপ্নাতুর-মদালস, সুরা ও কবিতার সার্থক প্রতিমা। পরুষ কঠোরতা থেকে কান্ত কোমলতায় এই পরিবর্তন—এ যেন গ্রাম্য রূঢ় সংগীতের ট্র্যাজেডি ও কমেডির শিল্প-সমুৎকর্ষের কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়।

পূর্বেই বলা হয়েছে যে আত্তিকার গ্রামে গ্রামে দিওনুসস্‌কে ঘিরে দু-রকমের উৎসব অনুষ্ঠিত হতো—একটি শীতোৎসব, অন্যটি বসন্তোৎসব। শীতোৎসবের সঙ্গে কমেডির জন্মকথা জড়িয়ে আছে। বলি-উৎসর্গের ব্যাপারে একদল উল্লাসমত্ত নরনারী (Comus) শিশ্নমূর্তি বহন করে দেবতার উদ্দেশে গান গাইতে গাইতে শোভাযাত্রা করে বেরিয়ে পড়তো। এই গানগুলিকে বলা হতো "phallic songs"। যৌথ-সংগীতের ফাঁকে ফাঁকে শোভাযাত্রার নেতা উপস্থিত-মতো ভাঁড়ামো করে দর্শকদের আনন্দ বর্ধন করতেন। কখনো তাঁর ভাষণ হতো একোক্তিময়, আবার কখনো কখনো তা হতো সংলাপাত্মক। এই সংগীতও সংলাপ থেকেই কমেডি জন্মলাভ করেছে।[১০]

৯. Will Durant, The Life of Greece, P. 199-200

১০. A. E, Haigh. The Tragic Drama of the Greeks. Chap. I. P. 13.

অবশ্য পরবর্তী কালে এর শিল্পরূপ রমণীয় হয়ে উঠেছে। আরিস্তোতলও বলেছেন :—

"Be that as it may, Tragedy—as also Comedy—was at first mere improvisation. The one originated with the authors of the Dithyramb, the other with those of the phallic songs, which are still in use in many of our cities "[১১]

ট্র্যাজেডির জড় রয়েছে বসন্তোৎসবে। এই উৎসবে নূতন মদের পিপে খুলতে হবে—প্রকৃতির নতন উর্বরাশক্তিকে নানাভাবে উল্লাস-সহকারে অভ্যর্থনা জানাতে হবে। তাই জনগণ সমবেত হয়েছে। তাদের পরম উপকর্তা সুরা ও উৎপাদনের দেবতার উদ্দেশে স্তবগান রচিত হল। এই স্তবগানের নাম দিথুরাম্বস্ (Dithyramb)[১২]। আর এই দিথুরাম্বস্ থেকেই

১১. S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry And Fine Art. Poetics—IV 12.

১২. It remains quite uncertain what the derivation or even the primitive meaning of the Greek word dithyrambos is. It was, however, connected from earliest times with the choral worship of Dionysus The earliest dithyiambic poetry was probably improvised by priests of Dionysus at solemn feasts and expressed, in disordered numbers, the excitement and frenzy felt by the worshippers. The dithyramb was traditionally first practised in Naxos : it spread to other islands, to Boeotias and finally to Athens Arion is said to have introduced it at Corinth, and to have allied it to the worship of Pan. It was thus "merged" as Professor Gilbert Murray says, "into the Satyr-choir of wild mountain goats " out of which sprang the earliest form of tragedy. It flourished in Athens until after the age of Aristotle. So far as we can distinguish the form of the ancient Greek Dithyramb, it must have been a kind of irregular wild poetry, not divided into strophes or constructed with any evolution of the theme. It was accompanied on some occasions by flutes, on others by the lyre; Pindar, in whose hand the ode took such magnificent completeness, is said to have been trained in the elements of dithy-

ট্র্যাজেডির উদ্ভব। কারো কারো মতে আদি দিথুরাম্বস্ সম্ভবতঃ ফ্রুগিয়া দেশ থেকে অন্যত্র ছড়িয়ে পড়ে। এর সুর ফ্রুগিয়া দেশের ঘরাণা—বাঁশির সুরে সুরে এর বিচিত্র লহর। খ্রীঃ পূঃ সপ্তম শতাব্দীর (৬৮৬ খ্রীঃ পূঃ) কবি আরখিলোখস-এর কাব্যে এর প্রথম উল্লেখ দেখা যায়।[১৩]

দিথুরাম্বস্-এর ব্যুৎপত্তিগত অর্থ বা আদিম অর্থ জানা যায় নি, তবে এইটুকু বলা যায় যে, এই জাতীয় সংগীত প্রাচীনকাল থেকেই দিওনুসসের সমবেত পূজার সঙ্গে জড়িত। প্রথাসম্মতভাবে এই সংগীত নাক্সোস উপদ্বীপে প্রচলিত ছিল। সেখান থেকে দ্বীপান্তর ঘুরে আথেনাই-এ আসে। বলা হয়েছে যে কবি আরিয়ন্ এই সংগীতকে করিন্থে আনেন।

দিথুরাম্বস্ সেই ধরণের অনুষ্ঠান যাকে যৌথনৃত্য (choral dance) বলা যায় অথবা সেই ধরণের স্তবগান যা নৃত্যসহ সমবেত-কণ্ঠে গাওয়া হতো। দিওনুসসের বিচিত্র অভিযান-কথা গানের মাঝ দিয়ে বর্ণনা করা এবং অভিনয়ের দ্বারা তাকে প্রাণবন্ত করে তোলাই ছিল এর উদ্দেশ্য। গায়কেরা দিওনুসসের সঙ্গী সাতুরের (ছাগ-মানব) বেশে ধূমায়মান বেদীতলকে বেষ্টন করে দেবতার অভিযান-কথা এমন ভাবে গান করতো এবং আবেগোত্তেজিত অঙ্গভঙ্গী-সহকারে প্রত্যেকটি ঘটনা এমন সাবলীল-ভাবে প্রদর্শন করতো যে মনে হতো—এ শুধু অভিনয় নয়—এ প্রত্যক্ষ সত্য।

rambic peotry by Lasus of Hermione. In the opinion of antiquity, pure dithyrambic poetry reached its climax in a lost poem, *The Cyclops*, by Philoxenus of Cythera, a poet of the 4th century B. C.—Dithyrambic Poetry (Encyclopaedia Britannica.)

But Plato's description of the dithyramb as the 'birth of Dionysus' is apparently derived from the fanciful etymology which connected the word 'dithyramb' with 'two doors', and referred it to the double birth of Dionysus, from Semele and from Zeus,—A. E. Haigh The Tragic Drama of the Greeks, Chap I P. 16. foot note.

১৩. A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks, Chap. I. P. 14.

দিথুরাম্বস্ আসলে লোক-সংগীত।[১৪] কৃষকেরা নিজেদের খুশিমতো এই গান রচনা করতো এবং গ্রাম্য উৎসবানুষ্ঠানে গেয়ে বেড়াতো। দোরিয়াবাসীদের কল্যাণে এর শিল্প-সমুৎকর্ষ ঘটে। স্মরণাতীত কাল থেকে দোরিয়ার অধিবাসিগণও এই গান রচনায় বিশেষ দক্ষ ছিল। খ্রীষ্টপূর্ব সপ্তম শতাব্দীর মধ্যভাগে কবি আল্‌ক্‌মান (Alcman) এবং স্তেসিকোরসের (Stesichorus) প্রতিভা এই সংগীত-শিল্পের পূর্ণতা সাধন করে। আর যে কবি এর সমুন্নতির পথ প্রশস্ত করেন তিনি হলেন আরিয়ন (Arion) ("...the author to whom it owed its advancement was Arion[১৫]"), তিনি এই জাতীয় কবিতার নামও দিয়েছিলেন। কবি আরিয়ন ছিলেন সেকালের বিখ্যাত বীণাবাদক। খ্রীষ্টপূর্ব সপ্তম শতকের শেষ ভাগে অথবা ষষ্ঠ শতকের সূচনায় লেসবসে (Lesbos) তাঁর জন্ম হয়। কেউ কেউ বলেন যে, তিনিই দিথুরাম্ব্‌সের আবিষ্কর্তা। বলা বাহুল্য যে এ উক্তি সমর্থিত হয় নি। আবার কারও কারও মতে চক্রাকারে যৌথসংগীতের প্রচলন তিনিই করেন। একথা সত্য না হলেও বলা যায় যে তিনিই এই সংগীতের মধ্যে শৃংখলা এনেছিলেন। তিনিই বোধ হয় নর্তক-সংখ্যা পঞ্চাশ জনে নির্দিষ্ট করে দেন আর যৌথ-সংগীতে উত্তর-পক্ষ (antistrophic arrangement of the verse) প্রচলন করেন। একদলের পর অপর আর একদল নির্দিষ্ট পালা বা পর্যায়ক্রমে নৃত্য-গীতে অংশ গ্রহণ করবে—দিথুরাম্ব্‌সের এই বিধানের প্রবর্তক তিনিই। প্রাচীন কালে এ-বিধান ছিল না। তাঁর প্রচেষ্টায় এই সংগীতের নানাদিকে উৎকর্ষ সাধিত হয়। তিনি নাকি ফ্রুগীয় আবেগময় সংগীতে দোরীয় গাম্ভার্যের সংমিশ্রণ ঘটান এবং শুধু বাঁশি নয়, বীণাও তিনি ব্যবহার করতেন। অবশ্য এ-সব কথা সর্বৈব সমর্থিত হয় নি।

নাটকীয়তার দিক থেকে দিথুরাম্ব্‌সে তিনি যে বৈপ্লবিক পরিবর্তন সাধন করেছিলেন তা হচ্ছে যে তার মধ্যে কথ্য ভাষায় রচিত কবিতার (spoken verse) প্রয়োগ।[১৬] এটি তাঁর অপূর্ব কীর্তি। দিথুরাম্ব্‌স্ হয়ে দাঁড়িয়েছিল

১৪. A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks, Chap. I. P. 16.

১৫. A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks, Chap. I. P. 17.

অনেকটা আমাদের দেশের কবি-গানের মত যেখানে এমন সব কবিতা স্থান পায় যেগুলি পূর্ব-কল্পিত নয়, উপস্থিত-বুদ্ধি-মতো গায়কের মুখে-মুখে রচিত হয়ে থাকে। আরিস্তোতলের উক্তি থেকে জানা যায় যে প্রথম যুগে কেবলমাত্র মূল গায়েনের উপস্থিত-বুদ্ধি-মতো এই ভাষণই (improvisa tion)[১৭] ছিল ট্রাজেডির স্বরূপ।

প্রশ্ন জাগে, সাতুর (ছাগ-মানব)-বেশী পঞ্চাশজন গায়ক যজ্ঞবেদীকে বেষ্টন করে দিওনুসস্-দেবের উদ্দেশে যে গান করতো, যে অভিনয় করতো তার মূল সুরটি কেমন ছিল? কোন কোন সমালোচক মনে করেন যে, যে সংগীতের পরিণত রূপ একদিন ট্র্যাজেডির করুণা ও ভীতি অথবা নিদারুণ শোচনীয়তা সৃষ্টি করবে তা গভীর ও গম্ভীর ছাড়া আর কিছু হতে পারে না। অতএব অনুমান করা হয় যে এই সময়কার দিথুবাম্বস্ দিওনুসসদেবের দুঃখ-বেদনাকেই প্রকাশ করতো। যে ভাব ও বেদনা সাতুরদের উদ্বুদ্ধ করতো তা হলো দেবতাদের সঙ্গে একাত্ম হয়ে যুদ্ধ করা, জয় করা এবং দুঃখ সহ্য করার তীব্র আকাংক্ষা ("......intense desire to fight, to conquer and to suffer in common with the god."[১৮])।

কিন্তু এ বক্তব্য সমর্থিত হয় নি। অবশ্য থেবেস এবং দেলফি নগরে আবেগোন্মত্তা মীন্নাডগণ (বাখখাই-এর উপাসিকা) যে গুপ্ত পুজানুষ্ঠানে (orgiastic worship) রত হতো প্রধানত: তার ভাব ছিল দেবতার দুঃখে বেদনাময় সহানুভূতি। কিন্তু সাতুরদের যৌথ-সংগীতে এই আত্মদান ও বেদনাবোধ আশা করা যায় না। এ প্রসঙ্গে আরিস্তোতলের সিদ্ধান্ত ভিন্ন প্রকার। তিনি বলেন যে ট্র্যাজেডির গাম্ভীর্য এসেছে পরবর্তী কালে, আদিম দিথুরাম্বসে তা ছিল না: "Moreover, it was not till late that the short plot was discarded for one of greater compass, and the grotesque diction of the earlier satyric form for the stately

১৬. A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks, Chap. I. p. 19.

১৭. S. H. Butcher. Aristotle's Theory of Poetry & Fine Art, Poetics IV. 12

১৮. Muller's Greek Literature. pp. 288, 289.

manner of Tragedy."[১৯]। এ-কথা মেনে নিয়েও বলা যায় যে দিথুরাম্বসের মধ্যে গভীর ভাবের বীজ নিহিত ছিল। অস্বীকার করা যাবে না যে, মদমত্ততা যে সংগীতের প্রেরণা তা সাধারণতঃ লঘু-চপলই হয়ে থাকে। কিন্তু দিথুরাম্বসের মধ্যে চপল, গভীর বিচিত্র ভাবের সমাবেশ ছিল। লঘু-চপলতা থেকে তা বেদনা-গম্ভীরতায় মগ্ন হতো। তার মধ্যে যথার্থ কাব্য ও রোমান্সের অভাব ছিল না। চটুলতার নিম্নগ্রাম থেকে বিষাদের উচ্চগ্রামে তার যাত্রা ছিল অবাধ। দিথুরাম্বসের এই স্বতঃস্ফূর্ত বাঁধন-হারা-সুর-গ্রামই ট্র্যাজেডির দারুণ, করুণ রূপকে সম্ভব করে তুলেছে। কালক্রমে চটুলতা খসে পড়ে গিয়েছে, (রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডিতে কিন্তু কিম্ভূত, Grotesque-এর দর্শন মেলে), দিথুরাম্বসের নবায়ন হয়েছে—এসেছে ট্যাজেডির গভীর অনুভূতি : "The dithyramb, it is true, was the offspring of wine and merriment at the rustic festivals of Dionysus, and its prevalent sentiment was one of joyfulness and gaiety. But, like most Dionysiac poetry and music, it may have been susceptible of a great variety of emotion."[২০]

এই সময়েই সম্ভবতঃ 'ট্র্যাজিক' এবং 'ট্র্যাজেডি' শব্দদ্বয়ের ব্যবহার শুরু হয়েছে। যদিও ট্যাজেডির পূর্ণ ব্যঞ্জনা তখনও উপলব্ধ হয় নি, তবু আরিয়ন এবং তাঁর পরবর্তী কবিগণের দিথুরাম্বসকে ট্র্যাজেডিই বলা হয়েছে। এবং বলা হয়েছে যে, আরিয়ন ট্র্যাজিক-রীতির আবিষ্কর্তা, তাঁর যৌথসংগীত ট্র্যাজেডি এবং তিনি ট্র্যাজেডি-রচয়িতাদেরই সগোত্র।[২১]

পূর্বেই বলা হয়েছে যে ট্র্যাজেডি শব্দের অর্থ ছাগসংগীত। দিথুরাম্বসের সঙ্গে এর যোগাযোগ কেমন করে ঘটলো তা প্রথমেই আলোচনা করা হয়েছে।[২২]

১৯. S. H Butcher: Aristotle's Poetics, IV. 14.

২০. A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks, Cha[illegible] p. 21

২১. A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks, Chap. I. p. 22

২২. পাদটীকা ১ দ্রষ্টব্য। প্রসঙ্গতঃ স্মরণ করা যেতে পারে :
The height and centre of their ceremony was to seize upon

মধ্যযুগে দুঃখান্ত-পরিণাম কোন বর্ণনামূলক কাহিনীকেই ট্র্যাজেডি বলা হতো: "In the Middle Ages, curiously enough, instead of meaning a drama, not necessarily with an unhappy ending, 'tragedy' has come to denote any narrative with an unhappy ending not necessarily a drama. The unhappy ending has, in short, become the one essential thing. Thus da Buti, a commentator on Dante, explains that Tragedy (="goat song") derives its name from being like a goat prosperously shaggy before and miserably bald behind"[২৩]: উক্ত বক্তব্যের সারমর্ম বোধ করি এই যে, ট্র্যাজেডির প্রথম দিকের ঐশ্বর্য-সমারোহ এবং বিপুল কর্মপ্রবাহ পরিণামে মহাশূন্যতায় পর্যবসিত। Any grave, serious poetry'কেও ট্র্যাজেডি বলা হয়েছে।[২৪] আবার এ-কথাও বলা হয়েছে যে, যে সাতুর-দের যৌথ-সংগীত ট্র্যাজেডি; তারা আকৃতি ও প্রকৃতিতে ছাগল[২৫], তাই এর নাম ছাগ-সংগীত। এমন অর্থ করলে কমেডির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ-নির্ণয়ের সঙ্গে এর একটি সঙ্গতি খুঁজে পাওয়া যেতে পারে। কমেডি[২৬] কোমাস অর্থাৎ উল্লাসকারিগণের যৌথসংগীত আর ট্র্যাজেডি ট্র্যাজি অর্থাৎ ছাগমানব সাতুরদের গান।

a goat, a bull, sometimes a man (seeing in them incarnations of the god...)—Will Durant, The Story of Civilzation—The Life of Greece—The Gods of Greece. Chap. VIII. p 187.

২৩ F. L. Lucas. Tragedy—Definition of Tragedy. p. 14 পাদ-টীকা দ্রষ্টব্য।

২৪. Plato—Generally, any grave, serious poetry.—Liddell and Scott's Greek-English Lexicon.

২৫. A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks, Chap. I p. 22.

২৬. Comedy—Two derivations are suggested: One from komos, ode, the revel song; the other from kome, ode, the village song. Liddell and Scott's Greek-English Lexicon.

২
ট্র্যাজেডির আত্মা

॥ ১ ॥

ট্র্যাজেডিব আত্মা প্লট—আরিস্তোতল সরাসরি এই কথা বলেছেন। তাঁর বয়ান উদ্ধৃত করি, অবশ্য ইংরাজিতে, "The Plot, then, is the first principle, and, as it were, the soul of a tragedy: Character holds the second place"[১] ট্র্যাজেডি অথবা নাটকমাত্রেই ষড়ঙ্গ শিল্প। তার দেহ-নির্মাণে প্রয়োজন প্লট, চরিত্র, চিন্তাধারা, সংলাপ, গীতবাদ্য ও দৃশ্যাবলী। পূর্বোক্ত উদ্ধৃতি থেকে বেশ বোঝা যাচ্ছে যে, প্লটের স্থান প্রথম এবং চরিত্র তার পরে।

তাঁর কাব্যতত্ত্বে এমন উক্তিরও অভাব নেই যে, প্লট (কথাবস্তু) ছাড়া ট্র্যাজেডি হ'তে পারে না, কিন্তু চরিত্র ছাড়া হ'তে পারে: "Again, without action there cannot be a tragedy; there may be without character,"[২]। প্রসঙ্গত: চিত্রকলার উদাহরণ এনেছেন, বিক্ষিপ্ত বর্ণলেপনদ্বারা ছবি হয় না। কিন্তু কেবলমাত্র খড়ি দিয়ে রেখাঙ্কন স্পষ্টতর করলেও ছবি হ'তে পারে। বলা বাহুল্য, রেখাঙ্কন প্লট এবং বর্ণলেপন চরিত্র হিসাবে তুলনীয় হয়েছে। চিত্রকলা সম্বন্ধে হয়তো কথাটা মিথ্যা নয় কিন্তু ট্র্যাজেডি সম্বন্ধে? চরিত্রবাদীরা এ-সিদ্ধান্ত মেনে নেন নি। ট্র্যাজেডিতে চরিত্র অথবা প্লট, প্রাধান্য কার—তাই নিয়ে দ্বন্দ্ব বেধেছে। প্লটের বিস্তারিত আলোচনার পূর্বে কথাটা সেরে রাখি। চরিত্রবাদীরা বলেন, চরিত্র না থাকলে প্লট কাদের নিয়ে গড়ে উঠবে? তাতো আর হাওয়ার-হাওয়ায় গড়ে উঠতে পারে না। মোক্ষম এই যুক্তি। সত্যই তো, চরিত্র ব্যতিরেকে প্লট কেমন ক'রে হবে? না, নিশ্চয়ই হবে না। তবে তিনি এ-কথা বললেন কেন? এ-ক্ষেত্রে মনে হয় গোলমাল বেধেছে চরিত্র শব্দের অর্থ নিয়ে। এটি দ্ব্যর্থক, অর্থাৎ দুটি অর্থে প্রয়োগ করা যায়: (১) নাটকের পাত্রপাত্রী (২) নৈতিক সত্তা। আরিস্তোতলের উক্তি থেকে বোঝা যায় যে, তিনি শব্দটিকে দ্বিতীয় অর্থেই গ্রহণ করেছেন:

১. S. H. Butcher—Aristotle's Poetics VI—14.
২, Idid—Aristotle's Poetics VI—11.

"By Character I mean that in virtue of which we ascribe certain qualities to the agents."[৩]; আরও বলেছেন: "Now character determines men's qualities,"[৪] —অর্থাৎ চরিত্র হচ্ছে গুণগত প্রকর্ষ। এর গ্রীক প্রতিশব্দ হচ্ছে 'ঈথস' অর্থাৎ পাত্রপাত্রীর নৈতিক সত্তার প্রকর্ষ, পাত্রপাত্রী নয়। তাঁর কথাতেই বলি—"Character is that which reveals moral purpose, showing what kind of things a man chooses or avoids."[৫]। তাঁর কাব্যতত্ত্বের অন্যত্রও অনুরূপ উক্তি আছে। কথাটা মেনে নিলাম। কিন্তু প্রশ্ন থেকে যায়, নৈতিকসত্তাবিহীন নির্গুণ পাত্র-পাত্রী নিয়ে কি উৎকৃষ্ট ট্র্যাজেডি হ'তে পারে? পারে না, কারণ নৈতিক গুণগত প্রকর্ষের অবক্ষয়ই তো ট্র্যাজেডি।

॥ ২ ॥

আমাদের আলোচ্য সামগ্রী প্লট, অতএব সেই কথাই বলি। গ্রীকশব্দ মীথস্'এর ইংরাজি প্রতিশব্দ plot। গ্রীক অভিধানে (Greek-English Lexicon—Liddell and Scott) শব্দটি নানার্থক। তার অর্থ—plan, design, tale, fable ইত্যাদি। ট্র্যাজেডিতে গল্পের যে একটা কাঠামো আছে তাই-ই প্লট। বাংলা ভাষায় আখ্যায়িকা, কাহিনী বা কথাবস্তু বলা যেতে পারে। সংস্কৃত সাহিত্যে অনুরূপ ক্ষেত্রে বস্তু বা বৃত্ত শব্দের প্রয়োগ আছে। কথাবস্তু শব্দটি বাংলা ভাষায় গ্রহণ করলে মন্দ হয় না, কাহিনীবৃত্তও বলা যায়। গল্প শব্দটি সমীচীন হবে না। গল্পের অর্থ ব্যাপকতর। গল্পের ঘটনাধারাকে নাতি-বৃহৎ পরিসরে অখণ্ড সমগ্রতায় সজীব ক'রে তুলতে পারলে সার্থক কথাবস্তুর (plot) সৃষ্টি হয়। আরিস্তোতল ট্র্যাজেডির কথাবস্তু সম্পর্কে বলেছেন: "Tragedy, then is a representation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude;"[৬] অর্থাৎ গুরুত্বপূর্ণ, স্বয়ংপূর্ণ এবং বিশিষ্ট দৈর্ঘ্য-সমন্বিত ঘটনার রূপরূপ। প্রথম কথা, কথাবস্তুকে গুরুত্বপূর্ণ হ'তে হবে। তিনি যে গ্রীক শব্দটি ব্যবহার

৩. S. H. Butcher. Aritotle's Poetics, VI. 6.
৪. ,, Aristotle's Poetics, VI. 10.
৫. ,, Aristotle's Poetics, VI. 17.
৬. S. H, Butcher—Aristotle's Poetics, VI. 2.

করেছেন তা হচ্ছে spoudaios, তার অর্থ serious, earnest, weighty কিংবা of importance; সোজা কথায় জীবন-মরণের ব্যাপার এমন ঘটনা। দ্বিতীয়তঃ তার মধ্যে সম্পূর্ণতা থাকবে অর্থাৎ যা শেষ হয়ে গেলে দর্শক বা পাঠকের মনে কোনো প্রশ্ন থাকবে না, যার অনিবার্য পরিণাম অনস্বীকার্য, এমনধারা কথাবস্তু। বিশিষ্ট দৈর্ঘ্য-সমন্বিত বলতে বোঝায়, এমন কথাবস্তু যা অতিক্ষুদ্রও নয় আবার অতিবৃহৎও নয়; কারণ উভয়ই আয়ত্ত করা কঠিন হয়ে পড়ে। এ সেই তাঁর বিখ্যাত নীতি *meden agan* (nothing in excess) যা আপোল্লোনের মন্দিরে খোদিত করা আছে। আবার নায়কের পতন কথাবস্তুর স্বাভাবিক ও অনিবার্য পরিণাম, তা ছাড়া সেই কথাবস্তু হবে আদি-মধ্য-অন্ত-সমন্বিত। আদি বলতে তাই বোঝাচ্ছে—যার পূর্ব কিছু নেই কিন্তু পরবর্তী কার্য আছে, মধ্য তাই যার পূর্বও আছে এবং পরও আছে অর্থাৎ যার কারণও আছে, কার্যও আছে, আর অন্ত তাই যার পরবর্তী আর কিছু নেই অথবা থাকলেও যার প্রয়োজন নেই। প্রশ্ন উঠবে, প্রকৃতির রাজ্যে পূর্বাপর-যোগসূত্রবিহীন, খাপছাড়া ঘটনা সম্ভব কিনা। প্রকৃতি অনাদি, অনন্ত এবং দেশকালের ধারায় অবিচ্ছিন্ন, অবিরল-প্রবাহ। সত্যই প্রকৃতির রাজ্যে আদ্যন্ত-বিচ্ছিন্ন ঘটনা কিছু নেই, কিন্তু শিল্পে তা থাকা বাঞ্ছনীয় এবং তা আছে। ঘটনার ফল্গুধারা যখন কোনো বিশেষ মুহূর্তে দানা বাঁধে বা জট পাকায় অথবা এমন উদ্ধত ভঙ্গীতে জেগে ওঠে যে লক্ষ্য না ক'রে পারা যায় না, তখন সেই ঘটনাকেই আদি বলা হয়। তার পূর্বে নিশ্চয়ই ঘটনাপ্রবাহের স্তিমিত এবং অদৃশ্য ধারা ছিল, তবে এ ক্ষেত্রে তা গ্রহণ করার প্রয়োজন নেই। আবার শেষ ঘটনার পরও প্রবাহের গতি অব্যাহত থাকে; যেমন ট্র্যাজেডিতে নায়কের দারুণ-করুণ পরিণামের পরে অথবা কমেডিতে নায়কের সুখান্ত মিলনের পরে অনেক ঘটনাই ঘটতে পারে কিন্তু শিল্পে তা অবান্তর। একটি ধারাবাহিক ঘটনা উদ্ধত ভঙ্গীতে জেগে উঠে নানা অনিবার্য স্তর পার হয়ে অবনত ভঙ্গীতে ভেঙ্গে পড়ছে, শিল্পে এটাই বর্ণনীয় বা লক্ষণীয়। ম্যাকবেথ, লীয়র, ওথেলো অথবা হ্যামলেটের মৃত্যুর পর ঘটনাধারা নিশ্চয়ই অক্ষুণ্ণ ছিল কিন্তু তার সম্বন্ধে আমাদের কোন আগ্রহ নেই। বাংলা-সাহিত্যে কপালকুণ্ডলার পরিণামের পরে দামোদরবাবু* ঘটনাকে নূতন ভাবে সৃষ্টি

---

* মৃন্ময়ী।

করতে চেয়েছেন কিন্তু তা যে শিল্পোত্তীর্ণ হয় নি ; তার প্রমাণ, তা বিলুপ্ত হতে চলেছে। এখানে ঔচিত্যবোধের কথা এসে পড়ে—যেখানে থামা উচিত—এবং থামলে পরে তা সন্তোষজনক এবং বিশ্বাসজনক হবে সেই পরিমিতিবোধ শিল্পের বড়ো কথা। মহৎ শিল্পে এই সমাপ্তির সুর আছে। মনে রাখতে হবে যে শিল্প প্রকৃতির অনুসরণ হলেও তা প্রকৃতিকে অতিক্রম ক'রে আছে—তা ঠিক প্রকৃতি নয়। তার এ কৃত্রিমতা সর্বজনস্বীকৃত। পূর্বেই বলা হয়েছে যে. শিল্পে ঘটনাপরম্পরা শুধু কালানুক্রমিক হলেই চলবে না, তাকে কার্যকারণাত্মক হ'তে হবে। এখানে দৈব ও আকস্মিকতার স্থান নেই বললেই হয় ; অবশ্য সম্ভাব্যতার সীমায় তা থাকতে পারে, যেমন দৈব বা আকস্মিক কোন ঘটনা কথাবস্তুর (plot) সূচনা হতে পারে। কিন্তু বারে-বারে তা ঘটলে শিল্পসুষমা ক্ষুণ্ণ হয়। আবার যদি পাত্রপাত্রীদের অন্তরবেদনা মথিত ক'রে ঘটনা উদ্ভূত না হয়, তা হলে যত সুন্দরই হোক না, তা শিল্পসম্মত নয়। অবশ্য বহির্ঘটনা ও অন্তর্ঘটনার পারস্পরিক সংঘর্ষের ফলেই ঘটনার ধারা এগিয়ে চলে। কেবলমাত্র বহির্ঘটনা-সর্বস্ব কথাবস্তু শিল্পোৎকর্ষ সৃষ্টি করতে পারে না। শ্রেষ্ঠ কথাবস্তুতে নায়কের সুখদুঃখ, ভালোমন্দ তার নিজের সৃষ্টি ("Man's character,' as Heraclitus said, "is his destiny.")।

॥ ৩ ॥

রূপভেদে ট্র্যাজেডির কথাবস্তু দ্বিবিধ—সরল ও জটিল। যে কথাবস্তুতে 'peripeteia' এবং 'anagnorisis' নেই, যা Tragedy of simple circumstance তাকে সরল বলা হয়। আর যেখানে এ-দুটি আছে, যা Tragedy of Error, তাকে বলা হয়েছে জটিল। এখন উক্ত শব্দদ্বয়ের ব্যাখ্যা করা যাক : প্রথম শব্দটির আভিধানিক অর্থ "a turning right about i.e., a sudden change of fortune on which the plot in a tragedy hinges." (Greek-English Lexicon—Liddell and Scott) অর্থাৎ আকস্মিক ভাগ্য-পরিবর্তন, অদৃষ্টের পরিহাস ("Reversal of the Situation is a change by which the action veers round to its opposite, subject always to our rule of probability or necessity."[৭]

৭. S. H. Butcher, Aristotle's Poetics—XI. I

সোজা কথায় সম্ভাব্য সীমার মধ্যে ঘটনা প্রবাহের-বিপরীতমুখী দিকপরিবর্তন, অর্থাৎ হিতে বিপরীত হয়। সোফোক্লেসের 'ওইদিপোউস' নাটকের ঘটনা আরিস্তোতল দৃষ্টান্তস্বরূপ উদ্ধৃত করেছেন। দূত ওইদিপোউসকে খুশী এবং মাতৃসংক্রান্ত ভীতি থেকে মুক্ত করবার উদ্দেশ্য নিয়ে যখন তার সত্যকার পরিচয় ব্যক্ত করলে তখন ব্যাপারটার পরিণাম ঘটলো বিপরীত। হিতসাধন করতে এসে সে যা করলে তা সর্বনাশ। এই প্রসঙ্গে Lucas-এর ব্যাখ্যাটি দ্রষ্টব্য। তাঁর মতে "A peripeteia occurs when a course of action intended to produce a result x produces the reverse of x"। দ্বিতীয় শব্দটির অর্থ হচ্ছে পরিচিতি অথবা সত্যোপলব্ধি। শেষোক্ত ব্যাপক অর্থই বোধ করি সঙ্গত। শুধু 'পরিচিতি' (Recognition) এই অর্থে শব্দটি বড়ো সীমিত হয়ে পড়ে। ওথেলোর শেষ মুহূর্তের সত্যোপলব্ধিকেও এর অন্তর্গত করা যেতে পারে।

Lucas 'কিং লীয়র' থেকে দুটি উদ্ধৃতি দিয়ে এই দুই প্রকার কথাবস্তুর স্বরূপ চমৎকারভাবে প্রকাশ করেছেন। তাঁর মতে প্রথমটির মূল সুর :

As flies to wanton boys are we to the gods,
They kill us for their sports.

King Lear—Act IV, Sc. I.

অর্থাৎ দেবতারা ক্রীড়া-কৌতুকের জন্য আমাদের হত্যা করেন। এ ধরনের নাটক খুব বেশি নেই। এউরিপিদেসের 'The Trojan Women' (ত্রোয়াদেস) নাটকটি দৃষ্টান্তস্বরূপ উল্লিখিত হয়েছে। এই নাটকে যুদ্ধ-জয়ের শেষে ট্রয়-নগরী (ত্রোইয়া) ধ্বংসের পরে সেখানকার নিরপরাধা অসহায়া নারী-বন্দিনী প্রিয়াম-মহিষী বিধবা হেকাবে, কুমারী কন্যাদ্বয় পোলুক্‌সেনে ও কাসান্দ্রা এবং হেকৃতর্‌-পত্নী বিধবা আন্দ্রোমাখের প্রতি নির্যাতন, তাঁদের মর্মান্তিক হাহাকার এবং কন্যা পোলুক্‌সেনে ও হেকৃতর্‌-এর শিশুপুত্র আসতুয়ানাকস-এর প্রতি নিষ্ঠুর মৃত্যুদণ্ড শোচনীয়ভাবে বর্ণিত হয়েছে। পুত্রহারা আন্দ্রোমাখের মর্মচ্ছেদী বিলাপ ও আসতুয়ানাকস-এর শেষকৃত্য-সমাপনের সময় হেকাবের হাহাকার :

"Go now and lay him in his pitiful grave. He has his funeral robe and garland—such as they are, but no more is

needed. A costly funeral proclaims conceit of the living ; I think the dead care little for such things ..

এবং কোরাসের মন্তব্য :

Yesterday so great a prince,
Now a sight to break my heart

কিংবা

Weep for Andromache—all her strong
hopes broken
With this broken body I and weep for him
Whose royal birth the world envied
and honoured,
Whose death will be told with terror

মনকে ভারাক্রান্ত করে তোলে। স্বামীপুত্রহারা আন্দ্রোমাখের দুর্ভাগ্যে, হেকুবার করুণ শোকোচ্ছ্বাসে নাটকের মর্মকথা ধ্বনিত হয়েছে :

Lost city lost child, what climax of suffering
Lacks now ? Have we not resched
In a headlong plunge, the abyss of pain.

অয়স্খুলসের Prometheus Bound-:কও এই পর্যায়ে ফেলা যায়। জেউস-এর আদেশ অমান্য ক'রে প্রোমেথেউস মানুষকে বর্বর অবস্থা থেকে উন্নত করেছিলেন—আগুনের ব্যবহার শিখিয়েছিলেন। এই অপরাধে তাঁকে পর্বতশিখরে শৃঙ্খলাবদ্ধ করে রাখা হয়েছিল এবং শেষ পর্যন্ত তিনি নরকে নিক্ষিপ্ত হয়েছিলেন। নাটকের কথাবস্তু সংক্ষেপতঃ এই।

বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে দীনবন্ধুর 'নীলদর্পণ' এই শ্রেণীর নাটক। প্রবল, নৃশংস দানবরূপী মানুষের পাশব আক্রমণে নিপীড়িত মানবের আর্ত হাহাকার তাঁর নাটকের কথাবস্তু। পৃথিবীতে ন্যায়বিচার বলে যেন কিছু নেই। যে ন্যায়প্রবৃত্তি ও সদাশয়তা সর্বস্বপণ ক'রে মহাপাপকে, দর্পোদ্ধত অন্যায়কে বাধা দিতে উদ্যত হয়েছে তা অসহায় বেদনায় সম্পূর্ণ ভেঙে পড়েছে। বিন্দুমাধবের শেষ উক্তিতে এই মর্মান্তিক চিত্র প্রকাশিত :

হেরি সব শবময় শ্মশান সংসার।
পিতামাতা ভ্রাতা দারা মরেছে আমার।

এ-হেকুবার কথারই প্রতিধ্বনি। অন্যায়ের বিরুদ্ধে সংগ্রামের দারুণ করুণ পরিণাম।

রবীন্দ্রনাথের 'প্রায়শ্চিত্ত' বা 'পরিত্রাণ' নাটকের কথাবস্তুও সরল। এখানেও দুর্বলের উপর শক্তিমানের অন্যায় অত্যাচার।' সাম্রাজ্যরক্ষার মোহ এবং অর্থহীন সম্ভ্রমবোধ প্রতাপাদিত্যকে অকারণে নিষ্ঠুর রাক্ষস ক'রে তুলেছে। তিনি স্নেহমমতা সব কিছু বিসর্জন দিয়েছেন। তাঁর রোষাগ্নি থেকে পুত্র পুত্রবধূ, কন্যা জামাতা, এমন কি স্নেহশীল জ্যেষ্ঠতাত বসন্তরায় পর্যন্ত রেহাই পান নি। তাঁরই কারসাজিতে পুত্রবধূ সুরমার মৃত্যু ঘটেছে এবং জ্যেষ্ঠতাত বসন্তরায়কে তিনি হত্যা করেছেন। স্নেহ নয়, শ্রদ্ধা নয়, প্রীতি নয়, রাজ্য,—রাজ্যই তাঁর একমাত্র কাম্য। তাঁর জন্য তিনি কোনো অন্যায় করতে পশ্চাৎপদ হন নি। বিচারবোধ পর্যন্ত হারিয়ে ফেলেছেন। অথচ শেষ পর্যন্ত কোন শাস্তিই তাঁকে পেতে হয় নি।

রবীন্দ্রনাথের নাট্যকাব্য 'সতী'তেও অনুরূপ ঘটনার প্রকাশ দেখি। অন্যায়াচরণের, পাপের কোনো প্রতিবিধান নেই। সর্বত্রই কবিরই ভাষায়,

বিচারের বাণী নীরবে নিভৃতে কাঁদে।'

নিঃসহায় দুর্বল বলেই নিরপরাধ তারা নিঃশব্দে বিদায় নিয়ে চলে গেল আর প্রবলের সমুদ্ধত অন্যায় অপ্রতিবিধেয় ক্রূরতায় আত্মপ্রকাশ করলো।

উপরের আলোচনা থেকে সহজেই অনুমেয় যে সরল কথাবস্তু জীবন সম্পর্কে ভয়াবহ শোচনীয়তার সৃষ্টি করে। এতে আমাদের তৃপ্তি নেই। অন্যায়ের পাপের কোনো শাস্তি নেই—কোনো প্রতিবিধান নেই, দুর্বল, অসহায় বলেই নিরপরাধ মানুষ নিপীড়িত হবে—সৃষ্টির এই ভয়াবহ সত্য স্বীকার করতে মনে দ্বিধা জাগে—সংশয় আসে। অবশ্য তৌল মেপে পাপের দণ্ড, পুণ্যের পুরস্কারের কথা বলছি না কিন্তু পাপ জয়যুক্ত হবে—এমন কথায় মন সায় দিতে চায় না।

॥ ৪ ॥

জটিল কথাবস্তুর স্বরূপ পূর্বেই বর্ণিত হয়েছে। এখানে হিতে বিপরীত বা উল্টোৎপত্তি (Peripeteia) অথবা সত্যোপলব্ধি (Anagnorisis) অথবা দুই থাকে। দৃষ্টান্তস্বরূপ ওইদিপোউসের কথাবস্তু উদ্ধৃত করেছি।

ব্যাপারটা বিস্তারিত করা যাক। নাটকমাত্রেই দ্বন্দ্বময় মানব-জীবনের সারস্বত রূপায়ণ। চরিত্রের দ্বন্দ্বও হ'তে পারে আবার কথাবস্তুগত ঘটনার দ্বন্দ্বও হ'তে পারে। হিতে বিপরীত মূলতঃ এই ঘটনার দ্বন্দ্ব, এ অদৃষ্টের পরিহাস। অবশ্য দ্বন্দ্বের জড় অনেক ক্ষেত্রে নায়ক-চরিত্রের অন্তর গহনে নিহিত থাকে। মহাকাব্য, নাটক, উপন্যাস প্রভৃতি সারস্বত শিল্পের কথাবস্তুতে সর্বত্রই এই অদৃষ্টের পরিহাস লক্ষ্য করা যায়।—মৃত্যুপণ প্রচেষ্টার ব্যর্থ পরিণাম। ভারতবর্ষের মহাকাব্য রামায়ণ ও মহাভারতের পরিণামে এর ব্যতিক্রম ঘটে নি। কবিবচন উদ্ধৃত করি :

তারপরে দেখ শেষ কোথা এর,
ভেবে দেখ কথা সেই দিবসের—
এত বিষাদের, এত বিরহের
এত সাধনার ধন,
সেই সীতা দেবী রাজসভা মাঝে
বিদায়-বিনয়ে নমি রঘুরাজে
দ্বিধা ধরাতলে অভিমানে লাজে
হইলা অদর্শন।

মহাভারতের এই ব্যর্থ পরিণাম আরও বেদনাদায়ক :

সকল কামনা করিয়া পূর্ণ
সকল দম্ভ করিয়া চূর্ণ
পাঁচভাই গিয়া বসিলা শূন্য
স্বর্ণ সিংহাসনে।
স্তব্ধ প্রাসাদ বিষাদ আঁধার
শ্মশান হইতে আসে হাহাকার
রাজপুরবধূ যত অনাথার
মর্ম-বিদার রব।
জয় জয় জয়, পাণ্ডুতনয়
সারি সারি দ্বারী দাঁড়াইয়া কয়
পরিহাস বলে আজি মনে হয়
মিছে মনে হয় সব।
পুরস্কার—সোনার তরী।

ব্যাপকভাবে ঘটনামুখ্য মহাকাব্যের ক্ষেত্রে Peripeteia এই ব্যর্থতার অনুভূতিকেই জাগ্রত করে। বঙ্কিম-সাহিত্যে এ-সত্যের সন্ধান পাওয়া যায়। 'কপালকুণ্ডলা' উপন্যাসে মতিবিবির সমস্ত প্রচেষ্টা ব্যর্থতায় পর্যবসিত হয়েছে। 'বিষবৃক্ষে' নগেন্দ্রনাথ সুখী হওয়ার জন্য যে পথ অবলম্বন করেছিলেন তাতে শেষ পর্যন্ত সুখ মেলে নি। তিনি যে শুধু ব্যর্থকাম হয়েছিলেন তা নয়, তিনি সত্যোপলব্ধিও করেছিলেন। গোবিন্দলাল ভ্রমরকে শিক্ষা দিতে গিয়ে যে শিক্ষা লাভ করলেন তা যেমন ভয়ংকর তেমনই মর্মান্তিক। জেবউন্নিসা-মবারকের কাহিনী Peripeteia এবং Anagnorisis-এর চরম দৃষ্টান্ত। অহংমত্ত আচ্ছন্নদৃষ্টি শেষ পর্যন্ত সত্যসন্ধান করতে পেরেছে। এঁরা সকলেই স্বখাত সলিলে ডুবে মরেছেন। শরৎচন্দ্রের 'গৃহদাহ' উপন্যাসে সুরেশ অমৃতভ্রমে গরল পান করেছেন। 'দত্তা' উপন্যাসে রাসবিহারী শোচনীয় পরিণামে পৌঁছেছেন। স্বার্থের চরমহানি ঘটেছে। 'চরিত্রহীনে' কিরণময়ীর পরিণামও লক্ষণীয়।

প্রসঙ্গ থেকে দূরে এসে পড়েছি। এবার নাটকের ক্ষেত্রে আসা যাক। ইতিপূর্বে ওইদিপোউস নাটকের কথা উল্লেখ করেছি। বলা যেতে পারে, যে-কোনো শ্রেষ্ঠ নাটকেই কথাবস্তুতে উভয়বিধ বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হয়। 'ম্যাক্‌বেথ' নাটকে ম্যাক্‌বেথের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয় নি। জীবনে ভরাডুবি ঘটেছে। Vaulting ambition তাঁকে যেখানে এনে দাঁড় করিয়েছে সেখানে বিপুল সম্ভাবনাময় জীবনের পরিণাম :

> It is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury
> Signifying nothing.

শেষতম মুহূর্তে ওথেলোর সত্যোপলব্ধি হয়েছে, তখন মুহূর্ত শেষ হয়ে গিয়েছে, কোনো উপায়ই আর থাকে নি। রাজা লীয়র যে উদ্দেশ্য নিয়ে রাজ্য বিভক্ত করলেন তা সফল হয়েছিল কি? A Doll's House নাটকে নোরা স্বামীকে রক্ষা করার প্রাণান্ত প্রয়াসে তাঁকে হারালেন, আবিষ্কার করলেন অপ্রত্যাশিত সত্য। তাঁর ভাষাতেই বলি : It burst upon me that I have been living here these eight years with a strange man। স্বামীকে পরিত্যাগ করে চলে গেলেন।

বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে এমন ঘটনার অভাব নেই। গিরিশচন্দ্র ঘোষের

'প্রফুল্ল' নাটকে রমেশের বিষয়লালসা ব্যর্থতায় পর্যবসিত হয়েছে। তিনি নিজের জালেই ধরা পড়েছেন। রবীন্দ্রনাথের 'রাজা ও রাণী' নাটকে রাজা বিক্রমদেব সুমিত্রাকে পাবার একান্ত চেষ্টাতেই তাঁকে হারালেন। 'বিসর্জন' নাটকে রঘুপতি গোবিন্দমাণিক্যের রক্ত—রাজরক্ত চেয়েছিলেন। রাজরক্ত পেলেন কিন্তু সে-রক্ত তাঁরই পুত্রতুল্য হৃদয়সর্বস্ব জয়সিংহের রক্ত। 'রক্তকরবী' নাটকে যক্ষরাজ তিল তিল করে যৌবনকে মেরে যে স্বর্ণৈশ্বর্য গড়ে তুলেছিলেন তা ধ্বংস করতে বেরিয়েছেন, সংগ্রাম তাঁর নিজের বিরুদ্ধে। জীবনের সত্যরূপ তিনি খুঁজে পেয়েছেন, তাই মৃত্যুকেও ভয় পান নি, বলতে পেরেছেন :

> "মরতে ত পারব। এতদিনে মরবার অর্থ দেখতে পেয়েছি
>
> —বেঁচেছি।"

জটিল কথাবস্তুর স্বরূপ বোধ করি এইসব নাটকে ব্যাপক অর্থে স্পষ্টতর হয়েছে।

॥ ৫ ॥

উপরি-উক্ত আলোচনা থেকে প্রতিভাত হবে যে, সরল কথাবস্তুতে আমরা নায়ককে তার ভাগ্যবিপর্যয়ের জন্য মুখ্যতঃ দায়ী করতে পারি না। এখানে চোখে পড়ে প্রবল শক্তির আক্রমণে পীড়িত দুর্বল মানুষের বিপন্ন রূপ। বিশ্ববিধান যেন নৃশংস কোনো দুর্বার খেয়ালী বিধির কারসাজি। কিন্তু জটিল কথাবস্তুতে নায়কের দায়িত্ব অনেকখানি। পরিণাম তার স্বকৃত কর্মের ফল। চরিত্রই তার নিয়তি। সে নিজের জালে জড়িয়ে পড়ে। সোজা কথায় যেমন কর্ম তেমন ফল। স্বকর্মফলভুক্‌পুমান।

প্রশ্ন জাগে, এমন সর্বনেশে কাজ মানুষ করে কেন? তার উত্তর—ভুল। অবস্থাগতিকে মানুষ ভুল না ক'রে পারে না। সে সর্বজ্ঞ নয়—অনেক জানলেও সব কথা জানে না বা জানা সম্ভব নয়। তাই এ ভুলের মূলে আছে অজ্ঞানতা, ভবিষ্যদন্ধতা অথবা আছে অহমিকাবোধ। অবশ্য বেশির ভাগ ক্ষেত্রেই আত্যন্তিক অহমিকাবোধ থেকেই ভুলের উদ্ভব। এ-ভুল স্বেচ্ছাকৃত বা অনিচ্ছাকৃত দুই-ই হ'তে পারে। এ-ভুলকে আরিস্তোতল Hamartia (failure, fault or sin) বলেছেন (misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some error or frailty)।

শব্দটি নানা অর্থে প্রযুক্ত হ'তে পারে। একটু তৎপর হ'লে বা সম্যক অনুসন্ধান করতে পারলে এড়ানো যেতে পারতো এমন ভুলও আছে। অসতর্ক এবং ত্বরিতসিদ্ধান্ত বা হঠকারিতার ফলে এমন ভুল ঘটে। অনিচ্ছাকৃত বা অজ্ঞানতাবশতঃ হলেও নায়ক এর নৈতিক দায়িত্ব অস্বীকার করতে পারেন না। কোনো রাষ্ট্রনায়ক যদি তাঁর মন্ত্রিসভার সঙ্গে সুযোগ থাকা সত্ত্বেও পরামর্শ না ক'রে আত্মম্ভরিতাবশতঃ কোনো গুরুতর বিষয়ে সিদ্ধান্ত গ্রহণ করেন এবং তার ফলে যদি সর্বনাশ ঘটে তখন কি তিনি নৈতিক দায়িত্ব এড়াতে পারবেন—যদিও তাঁর কোনো অসৎ-উদ্দেশ্য ছিল না? না, পারবেন না। রাজা লীয়রের ভুল কি এই পর্যায়ের নয়? অবশ্য তাঁর হঠকারিতা পারিবারিক জীবনে।

দ্বিতীয়তঃ এমন ভুল আছে যা চেষ্টা করেও এড়ানো যায় না! নিরুপায় হয়েই নায়ক ভুল করে বসে। এ-ভুল দুর্ভাগ্যেরই নামান্তর। সোফোক্লেসের King Œdipus নাটকে ওইদিপোউস এমন ভুলই করেছেন। এড়াবার সহস্র চেষ্টা করেও নিষ্কৃতি পান নি। কিন্তু ভুল যেমনই হোক (ইচ্ছাকৃত অথবা অজ্ঞতাবশতঃ) নায়ককে তার প্রায়শ্চিত্ত করতেই হয়।

তৃতীয়তঃ রিপুপরতন্ত্রতা (কাম, ক্রোধ, মোহ প্রভৃতি রিপুর প্রবলতা) বিভ্রান্তি ঘটাতে পারে। এখানে ভুল ইচ্ছাকৃত এবং অনেকটা জ্ঞাতসারেই ঘটে। অবশ্য এ-ভুল পূর্বপরিকল্পিত নয়। শেক্‌সপীয়রের Antony and Cleopatra নাটকে এ্যাণ্টোনির ভুল এই জাতের। এ-ভুলের মূলে রূপমোহ—

অকস্মাৎ পুরুষের বক্ষোমাঝে চিত্ত আত্মহারা
নাচে রক্তধারা।

এ-ভুলের চারা নেই। বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাসগুলিতে বিশেষ ক'রে 'সীতারামে' এবং 'রাজসিংহ' উপন্যাসের জেবউন্নিসা-মবারক কাহিনীতে এই রূপমোহের শোচনীয় পরিণাম চিত্রিত। এই মোহই সীতারাম ও মবারকের জীবনে সর্বনাশ এনেছে। এ-সব ক্ষেত্রে কি নীতিগত ভাবে নায়ককে দায়ী করা যাবে? যাক বা না যাক, এঁদের প্রতি আমাদের গভীর সহানুভূতি জাগ্রৎ হয়।

চতুর্থতঃ দুরভিসন্ধিপ্রসূত অথবা অজ্ঞতাবশতঃ নয় এমন কোনো চারিত্রিক ত্রুটি থাকতে পারে। স্বভাবের মধ্যে যার বীজ নিহিত থাকে। এঁ

ত্রুটির ট্র্যাজিক পরিণাম হ'তে পারে। এখানে ভালোমন্দের কথা নয়—সর্বমত্যন্তং গর্হিতম্-এর-কথা, অতিদানে বলির্বদ্ধ। "It is dangerous to be too good" এককথায় আত্যন্তিক সরলতা (সরল নির্বুদ্ধিতা), Othello নাটকে ইয়াগো যার সুযোগ নিয়ে ওথেলোর মনে ঈর্ষা বিষের সঞ্চার করেছে।

শেষতঃ এমন অপরাধ আছে যা শুধু স্বেচ্ছাকৃতই নয়—দুরভিসন্ধিজাত—পূর্বপরিকল্পিত এবং নৈতিক অধঃপতন থেকে উদ্ভূত। এ-অপরাধ শুধু ত্রুটি নয়, মহাপাপ। ম্যাকবেথ, ইয়াগো বা তৃতীয় রিচার্ডকে বোধ হয় এমন মহাপাপের নায়ক বলা যায়। নীতিগতভাবে এঁরা অধঃপতিত। এঁদের কাজের পিছনে পূর্বপরিকল্পিত দুরভিপ্রায় ছিল। নৈতিকতা সম্বন্ধে বলা হয়েছে, Moral activity or conduct in purposeful action and an action with a purpose is not simply moved by feeling, it is moved rather by the thought of some end to be attained. (Ch. II, A Manual of Ethics—J. S. Mackenzie, p. 51)

আমরা ভুলের স্বরূপ নির্ধারণে প্রচেষ্টা করেছি। কিন্তু মানব-জীবন জটিল এবং দুরধিগম্য—এ কথা স্মরণ ক'রে বলতে হয় এর স্বরূপ ব্যাখ্যা সহজও নয় এবং সর্বক্ষেত্রে সম্ভবও নয়। এমন ক্ষেত্র আছে যেখানে একাধিক কারণে ভুল ঘটেছে।

যাই হোক, ভুলের যে পরিণাম ঘটে তা ঘটনাস্রোতের বিপরীতমুখী, তাই তার মধ্যে বিস্ময়ের একটা চমক লক্ষ্য করা যায়। তা' আকস্মিক এবং অপ্রত্যাশিত হ'তে পারে; কিন্তু তা যদি অনিবার্য হয় তাহলে তার শিল্পোৎকর্ষ বেড়ে যায়। চমকপ্রদতা অপেক্ষা চমৎকারিত্ব শ্রেষ্ঠ শিল্পগুণ আর অপ্রত্যাশিত অনিবার্যতাই পরিণামকে রমণীয় করে তোলে।

আর একটা কথা বলে শেষ করি, ট্র্যাজেডির কথাবস্তু আমাদের মনে কোন্ অনুভূতির সৃষ্টি করে? আরিস্তোতলের মতে তা হচ্ছে যুগপৎ সহানুভূতি ও ভীতি (pity and terror); সহানুভূতি, যেহেতু নায়কের সামান্যতম ত্রুটির জন্য যে ভাগ্যবিপর্যয় ঘটে তা লক্ষগুণে বেশি—পাপ হয়তো লঘুতম কিন্তু দণ্ড হয় গুরুতম (pity is aroused by unmerited misfortune) এবং ভয়, যেহেতু দুর্ভাগ্য যার ঘটেছে সে আমাদের মতো মানুষ (fear by the misfortune of a man like ourselves) অর্থাৎ এমন

দুর্ভাগ্য আমাদেরও ঘটতে পারে, কারণ ভুল আমরাও করি—To err is human. Humanum est errare.

মুনিনাঞ্চ মতিভ্রমঃ।

প্রসঙ্গতঃ স্মরণ করি যে এই ভুলভ্রান্তি না থাকলে জগতের শ্রেষ্ঠ সাহিত্যের সৃষ্টি হতো না। সেই জন্যই কি শ্রীশ্রীচণ্ডীতে বলা হয়েছে ঃ—

যা দেবী সর্বভূতেষু ভ্রান্তি-রূপেন সংস্থিতা।
নমস্তস্যৈ নমস্তস্যৈ নমস্তস্যৈ নমোনমঃ॥

ট্র্যাজেডির আত্মা

(পূর্বানুবৃত্তি)

পূর্ব প্রবন্ধে ট্র্যাজেডির আত্মা, প্লট বা কথাবস্তু নিয়ে আলোচনা করেছি। আরও কিছু বলতে চাই। যে-কোনো নাটকে প্লটের একটা বাঁধন থাকেই। এই প্লট কিন্তু শুধু গল্প নয় বা গল্প মাত্রই প্লট নয়। এ দু'য়ের মধ্যে প্রভেদ আছে। বস্তুতঃ গল্প প্লটের কাঁচামাল। কথাটা স্পষ্টতর করা যাক্। কালানুক্রমিক ঘটনাবিবৃতি নিয়ে গল্প অর্থাৎ গল্পে একটি ঘটনার পরে আর একটি ঘটনা ঘটে। হয়তো দেখা যাবে যে ঘটনা সমূহের মধ্যে একটা দূরান্বয়ী বা শিথিলবন্ধ যোগ আছে অথবা নেই। প্লটে কিন্তু এই বন্ধন দৃঢ়তর এবং কার্যকারণসূত্রে সংবদ্ধ। এর থেকে বোঝা যাচ্ছে যে কার্যকারণসূত্র-সংবদ্ধ ঘটনা-ধারাই প্লটে পরিণত হয়।

বিখ্যাত সমালোচক ই. এম. ফরষ্টার তাঁর Aspects of the Novel গ্রন্থে এ সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। প্রসঙ্গতঃ বলে রাখি যে নাটক ও উপন্যাসের প্লট-নির্মাণ-ব্যাপারে একই নীতি প্রযোজ্য। তাঁর বয়ান উদ্ধৃত করি :—

Let us define a plot. We have defined a story as a narrative of events arranged in their time sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. 'The king died and then the queen died'—is a story. 'The kirg died, and then the queen died of grief, is a plot. The time sequence is preserved, but. the sense of causality overshadows it.[১]

রাজা মারা গেলেন এবং পরে রাণী মারা গেলেন এই ঘটনাদ্বয় যখন অবিচ্ছিন্ন কালের ধারায় যথেষ্ট হেতুবাদের সঙ্গে বর্ণিত হ'ল অর্থাৎ বলা হল যে রাজা মারা গেলেন এবং পরে তাঁর শোকে রাণী মারা গেলেন তখন ঘটনাদ্বয় প্লটে রূপান্তরিত হল।

লক্ষ্য করতে হবে যে কালানুক্রম রক্ষা করেও এখানে হেতুবাদের

---

১. pp. 93,94

প্রাধান্য। প্রশ্ন এই যে রাণী কেন মারা গেলেন? উত্তর, রাজার শোকে। এই হেতুই প্লটের বাঁধন-সূত্র। অনেক ক্ষেত্রে এই হেতু পরোক্ষভাবেও থাকতে পারে। এট হেতুকে খুঁজে বের করে যথাস্থানে সন্নিবিষ্ট করাই প্লটস্রষ্টার কাজ।

গল্পে শ্রোতা বা পাঠকের প্রশ্ন, ততঃ কিম্? তারপর কী? আর প্লটের ক্ষেত্রে প্রশ্ন হচ্ছে—কথম্? কেন? প্রথমটিতে শুধু কৌতূহল কিন্তু দ্বিতীয় ক্ষেত্রে আরও দুটি বস্তুর প্রয়োজন স্মৃতি ও কারণসন্ধিৎসা। গল্পে শ্রোতার মন পরবর্তী ঘটনার প্রতি নিবদ্ধ, পূর্ব ঘটনা তার কাছে শেষ হয়ে গেছে, কিন্তু প্লটের ক্ষেত্রে সে পূর্ববর্তী ঘটনার সঙ্গে পরবর্তী ঘটনার যোগাযোগ জানতে চাইছে, এর জন্য প্রয়োজন স্মৃতি ও সন্ধিৎসা। তাই প্লট রচনায় শিল্পীর সযত্ন প্রয়াস লক্ষ্য করা যায়।

আরিস্তোতল তাঁর কাব্যবিচার গ্রন্থে এই প্রসঙ্গে বলেছেন সর্বপ্রকার প্লট এবং ঘটনার মধ্যে উপকাহিনী যুক্ত প্লটই (এপেইসোদিয়োদেইস) হেয়তম। আমি সেই কথাবস্তুকেই উপকাহিনীযুক্ত বলছি যেখানে সম্ভাব্য বা আবশ্যিক অনুক্রম রক্ষা না করেই কাহিনী এবং অঙ্ক সমূহ পর পর ঘটে যাচ্ছে।[২] এখানে সম্ভাব্য বা স্বাভাবিক অনুক্রম বলতে প্রকারান্তরে হেতুবাদের কথা এসে পড়েছে। প্রশ্নটি অনিবার্যতার অর্থাৎ কথাবস্তুর কায়ানির্মাণে কোনো অবান্তর ঘটনার স্থান নেই। যদি যেখানে কোনো অবান্তর ঘটনা স্থান পায় তবে তাকে উৎকৃষ্ট প্লট—কথাবস্তু বলে গণ্য করা হবে না। দর্শকবৃন্দকে খুসি করবার জন্য অনেক ক্ষেত্রে সম্বন্ধহীন বা দূরান্বেষী অনেক ঘটনা কবি তাঁর কথাবস্তুর অন্তর্ভুক্ত করেন। তাতে করে দর্শকসাধারণ খুসি হয় বটে কিন্তু কথাবস্তুর অন্ত্যেষ্টি ঘটে।

গল্প 'আষাঢে গল্প' হতে পারে। সেখানে ক্ষীণতম যোগসূত্র থাকা অসম্ভব নয়। বেতালপঞ্চবিংশতি, আরব্য রজনী অথবা গালিভার্স ট্রাভলস্ ক্ষীণসূত্র আষাঢে গল্পের নিদর্শন। এগুলি নেশার মতন মনকে পেয়ে বসে, তন্দ্রাচ্ছন্ন করে তোলে। এগুলি উৎকৃষ্ট শিল্প সন্দেহ নেই কিন্তু প্লট বলতে যা বোঝায় এখানে তা নেই। পূর্বেই বলেছি, সার্থক প্লটের ঘটনাধারার মধ্যে শিল্পিমন সচেতনভাবে সক্রিয় থাকে। তা গড়ে ওঠে এবং তাকে

২। পোই-এতিকে অনুচ্ছেদ ৯-১০

গড়ে তোলা হয়—এখানে হয়ে ওঠা এবং করে তোলা একাকার হয়ে উৎকৃষ্ট প্লটকে সম্ভব করে। কিন্তু গল্প শুধু হয়ে ওঠে; এখানে খুব একটা নির্বাচনের প্রয়োজন নেই। অরণ্য যদি গল্প হয়; তাহলে যথাসম্ভব কৃত্রিমতাবর্জিত উদ্যান হচ্ছে প্লট। এখানে আকস্মিক এবং অপ্রাসঙ্গিক ঘটনার কোনো স্থান নেই।

প্রশ্ন উঠবে, কবি জীবনেরই রূপকার, জীবনে কি আকস্মিক ঘটনার স্থান নেই? তার উত্তর নঙর্থক। যাকে আপাতদৃষ্টিতে আকস্মিক বলা হচ্ছে তা আকস্মিক নয়। তার কারণ প্রত্যক্ষ-গোচর নয়; কোথাও দৃষ্টির অগোচরে পালিয়ে বসে আছে। কবি তাকে খুঁজে বের করেন এবং আকস্মিককে কার্যকারণসূত্রে গ্রথিত করে ব্যাখ্যাত করেন।

গ্রীক ট্র্যাজেডিতে অনেকক্ষেত্রেই কথাবস্তুর—প্লটের এই রূপ রক্ষা করা হয়েছে। অবশ্য ব্যতিক্রম আছে, যেখানে দৈবমধ্যস্থতা (দেউস এক্স ম্যাকিনা—providential inter position) কথাবস্তুর কারণহীন সমাধান ঘটিয়েছে। 'মেদেইয়া', ওরেসতেস, হিপ্পোলুতস্ প্রভৃতি নাটকের পরিণাম দৈব মধ্যস্থতায় ঘটেছে—অনিবার্য নয়। এ সব ক্ষেত্রে কথাবস্তুর দুর্বলতা। এলেকত্রা নাটকে (এউরিপিদেসকৃত) ক্লুতাইমেস্ত্রার মৃত্যুর পূর্বে আখিল্লেয়ুসের বিখ্যাত বর্মের এক বিস্তৃত বিবরণ[৩] দেওয়া হয়েছে। কবি কথাবস্তুর সঙ্গে একে সংযুক্ত করবার চেষ্টা করেছেন, তবু বলা যায়, ব্যাপারটি আকস্মিক, এখানে কথাবস্তু রচনায় ত্রুটি রয়েছে। এউরিপিদেসের অন্যান্য নাটকেও (মেদেইযা, হেলেনে বা ইওন) এমন ঘটনা দুর্লক্ষ্য নয়।

শেকস্পীয়রের নাটকে চরিত্রসৃষ্টির অতুলনীয় কৃতিত্ব, তবু সেখানে উৎকৃষ্ট কথাবস্তুর অভাব নেই। অদ্ভুতম কথাবস্তু রচনার চমৎকার নিদর্শন ওথেলো নাটকের কাহিনী। সর্বপ্রকার বাহুল্য বর্জিত বলিষ্ঠ, দুর্বার, এবং বিশ্বাসজনক এবং সন্তোষজনক অনিবার্য-পরিণাম এমন অখণ্ড কথাবস্তু নাট্যসাহিত্যে বিরল।

বাঙলা-নাটকের ক্ষেত্রে মধুসূদনের কৃষ্ণকুমারী, রবীন্দ্রনাথের বিসর্জন, মালিনী, তপতী ও নৃত্যনাট্য শ্যামা প্রভৃতির কথাবস্তু অনবদ্য। কিন্তু রাজা ও রাণী—নাটকে কুমার ও ইলার কাহিনী কথাবস্তুকে কিছু পরিমাণে

৩. এলেকত্রা-ছত্রসংখ্যা—৪৩২-৪৮৬

ভারগ্রস্ত করেছে। নুরজাহান ও সাজাহান ছাড়া দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক সমূহ দুরান্বয়ী উপকাহিনীযুক্ত কথাবস্তু রচনার সার্থক দৃষ্টান্ত। গিরিশচন্দ্র এবং ক্ষীরোদ প্রসাদের নাটক সম্বন্ধেও কমবেশী এমন কথাই বলা যায়।

সমস্ত নাটকেই (ক্ল্যাসিকাল অথবা রোম্যাণ্টিক) বন্ধন ও মুক্তির লীলা। প্রথম অংশে দৃঢ় বন্ধন, ঘটনার ঘনঘটা জট পাকিয়ে ওঠে এবং দ্বিতীয় অংশে মুক্তি বিপরীত মুখে জট ছাড়ানো হয়। গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন। গ্রীক ভাষায় desis (দেসিস্) এবং lusis (লুসিস্) শব্দদ্বয় যথাক্রমে ব্যবহৃত হয়েছে। এ দুটির ইংরাজি প্রতিশব্দ Complication ও unravelling বা Denouement.

রাজা ওইদিপোউন নাটকে দূতের আগমন পর্যন্ত ঘটনা নানাভাবে জট পাকিয়েছে, এসেছে সংকট-মুহূর্ত (Climax) তার পরবর্তী ঘটনা ডিনুমার দিকে ঝুঁকেছে এবং চরম সর্বনাশ অর্থাৎ কাতাসত্রোফেতে পৌঁচেছে।

রোমাণ্টিক ট্র্যাজেডিতে তৃতীয় অঙ্ক বা চতুর্থ অঙ্কের সূচনায় সংকট মুহূর্ত দেখা দেয়, সেই পর্যন্ত ঘটনাপ্রবাহ পাক খেয়ে জট পাকিয়ে ওঠে। 'ম্যাকবেথে তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে যেখানে ফ্লিয়েন্স পলায়িত এবং ব্যাঙ্কোর প্রেতাত্মা রাজসভায় আবির্ভূত সেখানে, 'ওথেলো'-নাটকের চতুর্থ অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে যেখানে ওথেলো তাঁর পত্নীর দুশ্চরিত্রতা সম্বন্ধে নিঃসন্দেহ সেখানে এবং জুলিয়াস সীজরের তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে যেখানে সীজরের মৃত্যু ঘটেছে সেখানে চরম সংকট মুহূর্ত দেখা দিয়েছে। উক্ত দৃশ্যসমূহ পর্যন্ত দেসিস্ বা গ্রন্থিবন্ধন এবং তৎপরবর্তী ঘটনা প্রবাহ লুসিস্ অর্থাৎ গ্রন্থিমোচন।

'প্রফুল্ল'-নাটকে তৃতীয় অঙ্কের শেষ দৃশ্যে যেখানে উমাসুন্দরী মূর্চ্ছিতা এবং নেশায় উন্মত্ত যোগেশ তাঁর একমাত্র হিতৈষী বন্ধু পীতাম্বরকে ইষ্টক প্রহারে আহত করেছেন সেইখানে নাটকের দেসিস এবং তৎপরবর্তী নাট্যাংশ লুসিস্। 'নুরজাহানে'র তৃতীয় অঙ্কের অষ্টম দৃশ্যে যেখানে কন্যা লয়লা সম্রাজ্ঞীর বিরুদ্ধে দাঁড়িয়েছে যেখানে ঘটনার ভাবারোহ। রবীন্দ্রনাথের 'রাজা ও রাণী'তে চতুর্থ অঙ্কের প্রথম দৃশ্য এবং 'বিসর্জনে'র তৃতীয় অঙ্কের পঞ্চম দৃশ্য ঘটনাপ্রবাহের জটিলতম গ্রন্থি নির্দেশ করেছে, এই পর্যন্ত উত্থান-উত্তালতা আর তার পরেই বিপরীতমুখে ভিন্নপথে চরম সর্বনাশের প্রলয়দিগন্ত ডিনুমা—লুসিস্। মালিনীতে গ্রীকনাটকের প্রতিরূপ লক্ষ্য

করা যায়। যেখানে তৃতীয় দৃশ্য পর্যন্ত দেসিস্, চতুর্থ দৃশ্যে বাঁধন-খোলার সূচনা ও সমাপ্তি।

এ তো গেল ট্র্যাজেডির কথা। কমেডিতেও এই গতির ভিন্নতর রূপ লক্ষনীয়। যেখানেও বাঁধন খোলা সুরু হয়—ভুল বোঝার পালা শেষ হয়। বাধা অপসারিত হতে থাকে। মিলনের রাগিনী কমেডির আকাশ বাতাসকে আনন্দময় সুরঝঙ্কারে পূর্ণ করে তোলে।

জগৎ জুড়ে উদারস্বরে সর্বত্রই এই বাঁধন-পরা আর বাঁধন-খোলার লীলা চলেছে, নাটকেও তার ব্যতিক্রম নেই তার কারণ নাটক সৃষ্টিলীলার অন্যতম দোসর—জীবনেরই অভিব্যক্তি।

আরিস্তোতল ট্র্যাজেডির চারিটি স্বতন্ত্র প্রজাতি[৪] স্বীকার করেছেন। প্রথমতঃ জটিল ট্র্যাজেডি (পেপলেগ্‌মেনে)-যেখানে নায়কের অভীপ্সার বিপর্যয় এবং পরিণামে প্রত্যভিজ্ঞা—ব্যাপক অর্থে সত্যোপলব্ধি ঘটে। আয়স্‌খুলসের 'রাজা ওইদিপোউস্' (ওইদিপোউস্ তুরান্নোস) জটিল ট্র্যাজেডির উজ্জ্বলতম দৃষ্টান্ত। এ সম্পর্কে বিস্তৃত ভাবে আলোচনা করা হয়েছে। দ্বিতীয়তঃ দুঃখভোগের বা করুণ (পাথেতিকে) ট্র্যাজেডি। আরিস্তোতল দৃষ্টান্ত স্বরূপ আইয়াস এবং ইক্‌সিয়োনকে নিয়ে রচিত ট্র্যাজেডি সমূহের উল্লেখ করেছেন এখানে প্রচণ্ড আবেগের করুণতম প্রকাশই উদ্দেশ্য। সোফোক্লেসের আইযাস-নাটকের সংক্ষিপ্ত বিবরণ দিলে বিষয়টি স্পষ্টীকৃত হবে।

গ্রীক বীর আখিল্লেযুসের মৃত্যুর পর হেফাএস্‌তুস্ কর্তৃক নির্মিত তাঁর বর্ম জীবিতদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ বীরকে দেওয়ার সিদ্ধান্ত হল। যদিও আইয়াস্-ই বীরোত্তম তথাপি ওদ্‌সুসেউস্ বিজ্ঞতম বলে বিচারকগণ তাকেই মনোনীত করলেন। হঠকারী এবং দেবদ্বেষী আইয়াস্ গ্রীক সেনাপতিবর্গকে হত্যার সংকল্প নিলেন। কিন্তু আথেনাদেবী তাঁকে উন্মাদ করে দেওয়ায় তিনি সেনাপতিভ্রমে একদল মেষ এবং বৃষকে হত্যা করে বসলেন। সাময়িক উন্মত্ততা কেটে গেলে তিনি বুঝতে পারবেন যে সম্মানের আসন থেকে তিনি ভ্রষ্ট এবং আথেনাদেবীর ক্রোধ উপশম করা তাঁর পক্ষে সম্ভব নয়। এমন অবস্থায় আবেগোন্মত্ত আইয়াস্ তাঁর প্রণয়িনী বন্দিনী তেক্‌মেসা এবং

৪. পোইএতিকে—১৮-২

সালমিনিয়ার বন্ধুগণের দৃষ্টি এড়িয়ে তরবারিমুখে আত্মহত্যা করলেন। আত্মহত্যার পূর্ব মুহূর্তে যে মর্মান্তিক বেদনাময় আবেগের প্রকাশ আছে তা সোফোক্লেসের কাব্যোৎকর্ষের অন্যতম দৃষ্টান্ত।[৫] উন্মত্ত আবেগের প্রচণ্ড অবসান ট্র্যাজেডির প্রাণধর্ম। এউরিপিদেশের 'মেদেইয়া' এবং হিপ্পোলুতস নাটকের 'ফায়িদরার' কাহিনী এই পর্যায়ের অন্তর্গত করা যায়। লীয়রের প্রচণ্ড আবেগও প্রসঙ্গতঃ স্মরণীয়। বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে 'প্রফুল্ল' সাজাহান, নুরজাহান এবং 'তপতী' আবেগধর্মী ট্র্যাজেডি।

তৃতীয়তঃ নৈতিক (এথিকে) ট্র্যাজেডি যেখানে উদ্দেশ্য হচ্ছে চরিত্রের নীতিগত মহত্ত্বের প্রকাশ। স্মরণ করা যেতে পারে যে নৈতিক গুণই চরিত্রের প্রাণ-উপাদান। যে ট্র্যাজেডিতে এই চরিত্রগুণের সমধিক প্রকাশ তাকে এই পর্যায়ে ফেলা যায়। দৃষ্টান্ত স্বরূপ ফ্‌থিয়াতিদেস এবং পেলেয়ুসের কথা উল্লিখিত হয়েছে। শূরশ্রেষ্ঠ আখিল্লেয়ুসের পিতৃদেব—সমুদ্রের সেই বৃদ্ধ মানুষটি নেরেয়ুসের কন্যা থেতিস-এর স্বামী পেলেয়ুসের জীবনে এই নৈতিকতার সুন্দর প্রকাশ আছে। তাঁর কথা বলি:—তিনি যখন ইয়োল-কোসের রাজা আকাসতুসের আতিথ্যে নির্বাসন-জীবন যাপন করছিলেন তখন রাজমহিষী আসতুদামিয়া তাঁর প্রণয়-প্রার্থিনী হন। পেলেয়ুস এই অবৈধ প্রণয় প্রত্যাখ্যান করেন। প্রত্যাখ্যাতা নারী ক্রোধোন্মত্তা হয়ে রাজার কাছে পেলেয়ুসের বিরুদ্ধে তাঁর সতীধর্মনাশের প্রচেষ্টার অভিযোগ আনেন। রাজা সন্দেহবশে তাঁর মৃত্যুদণ্ডের আদেশ দেন। কিন্তু অতিথিকে সরাসরি হত্যা করা নীতিবিরুদ্ধ। তাই শিকারের ছলে বনে নিয়ে গিয়ে বৃক্ষে বন্ধন করে, তাঁকে বন্য পশুর কবলে ছেড়ে দিয়ে আসতে রাজকর্মচারীদের আজ্ঞা দেন। অবশ্য শেষকালে জুপিতার (জেয়ুস) তাঁকে রক্ষা করেন।

হিপ্পোলুতস-নাটকের কথা পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে। এই নাটক থেয়েয়ুস-পুত্র হিপ্পোলুতস শুধু বিমাতার অবৈধ প্রণয়ই প্রত্যাখ্যান করেন নি, তাঁর মৃত্যু অবধারিত জেনেও ধাত্রীর কাছে প্রতিজ্ঞাবদ্ধ ছিলেন বলে মিথ্যা

৫. সোফোক্লেস—আইয়াস, ছত্র সংখ্যা—৮১৫-৮৬৫।
দর্শক সম্মুখে ভয়ংকর মৃত্যুদৃশ্য উপস্থাপিত করার অন্যতম দৃষ্টান্ত। দ্বিতীয় অনুরূপ দৃশ্য এউরিপিদেসের হিকেতিদেস-নাটকে এভাদনের ভয়ংকর মৃত্যু। এ দুটি ছাড়া অন্যান্য নাটকের মৃত্যুঘটনা নেপথ্যে—দর্শকের দৃষ্টির অন্তরালে সংগঠিত হয়েছে।

অপবাদের (বিমাতা ফাইদরা উদ্বন্ধন-মৃত্যুকালে পত্র লিখে যান যে হিপ্পোলুতস তাঁর সতীধর্ম নাশ করেছেন।) বিরুদ্ধে একটি কথাও বলেন নি। নিঃশব্দে পিতৃদণ্ডাজ্ঞা মাথা পেতে নিয়েছেন। নীতিধর্ম-পালনের অন্যতম অপূর্ব চিত্র। অবশ্য যে নাটকেই নৈতিক চরিত্রের মহিমা পরিলক্ষিত হয় তাকেই এই পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত করা যায়।

চতুর্থতঃ* সরল ট্র্যাজেডি বা দৃশ্যময়। ফোরকিদেস, প্রোমেথেয়ুস এবং যে সকল নাটকে পাতাল বা মৃতের আলয়ের দৃশ্যসমূহ উদ্‌ঘাটিত সেইগুলি এই পর্যায়ে পড়ে। আকর্ষণীয় বাহ্য দৃশ্যরচনাই সেখানে বড়ো কথা। প্রোমেথেয়ুসের কাহিনী পূর্বেই উল্লেখ করেছি। সেখানে ঝঞ্ঝাবিক্ষুব্ধ দোলায়মান ধরিত্রী, বজ্রবিদ্যুৎ-বিদীর্ণ পর্বতশীর্ষ—ধূলিস্তম্ভসৃজনকারী প্রচণ্ড ঘূর্ণিব্যাত্যা প্রভৃতির অপূর্ব দৃশ্যাবলী আছে।

শেষ কথা, স্বতন্ত্র হলেও যে-কোনো পর্যায়ের শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজেডিতে সকল গুণই অল্পবিস্তর চোখে পড়ে। কবির উদ্দেশ্য স্বতন্ত্র প্রজাতি সৃষ্টি করা নয়, শ্রেষ্ঠ এবং পূর্ণাঙ্গ নাটক সৃষ্টি করা, তার জন্য প্রয়োজন মত সকল উপাদানই তিনি গ্রহণ করেন। বস্তুতঃ স্বতন্ত্র কোঠায় ভাগ করা সুকঠিন।

* দ্রঃ প্রথম প্রবন্ধ—২

৩

ট্র্যাজেডির ত্রিবিধ ঐক্য

গ্রীক ট্র্যাজেডির কায়া-নির্মাণে সুদৃঢ় সংহতি লক্ষণীয়। অতিপিনদ্ধ এর গঠন। সংহত এবং স্বল্পাবয়ব অখণ্ড কথাবস্তুর মধ্যে এর সামগ্রিক প্রকাশ। বহুশাখান্বিত বিস্তার বা বৈচিত্র্য এর নেই। The principle which underlies the structure of the Greek tragedies is the desire for intensity rather than variety of impression. (Unity of structure···Ch V. The Tragic Drama of the Greeks—Page 337.)

এই সুদৃঢ় সংহতি রক্ষা করতে গেলে ত্রিবিধ ঐক্যের প্রয়োজন অনুভূত হয়েছিল : স্থানৈক্য, কালৈক্য অর্থাৎ দেশকালের অবিচ্ছিন্ন ধারা এবং নায়কের কর্মগত ঐক্য বা সংহতি। কালসংহতি নিয়ে আরিস্তোতল কী বলেছেন দেখা যাক। কথাটা উঠেছে মহাকাব্যের সংগে নাটকের দৈর্ঘ্যগত পার্থক্য নিয়ে। They differ again in their length ; for tragedy endeavours as far as possible to confine itself to a single revolution of the Sun or but slightly to exceed this limit ; whereas the epic action has no limits of time[১] আপাতদৃষ্টিতে সূর্য ২৪ ঘণ্টায় একবার পৃথিবীকে প্রদক্ষিণ করছে। নাটকের ঘটনাপ্রবাহ এই কালপরিমাণ বা কিছু বেশি সময়ের মধ্যে নিবদ্ধ থাকবে। মহাকাব্যে কালের কোনো পরিমাপ নেই। যে কোনো মহাকাব্যে কাল-বিশ্বের এই দীর্ঘায়ত রূপ চোখে পড়ে। নাটকের ক্ষেত্রে কিন্তু কালসংহতির প্রশ্ন অনিবার্যভাবে এসে পড়ে। যে কোরাস থেকে গ্রীক ট্র্যাজেডির উদ্ভব সেখানে কালগত নীতির এমন বাঁধাবাঁধি ছিল না। কিন্তু নাটকীয়তায় বিকাশ এবং বিবৃদ্ধির সংগে সংগে কালসংহতির প্রশ্ন এসে পড়লো। কালের ধারা অনবচ্ছিন্ন হলে ঘটনাপ্রবাহের সংহতি নষ্ট হয়, ফলে দর্শকের চিত্তবিক্ষেপ ঘটে। গ্রীক ট্র্যাজেডির রচয়িতৃগণ মোটামুটিভাবে এই নীতি মেনে নিয়েছেন। তবে ব্যতিক্রমও আছে, আয়স-

১. Poetics—VI-4—Butcher.

খুলসের The Agamemnon, The Persae এবং The Eumenides-এ এই নীতির ব্যত্যয় ঘটেছে। The Eumenide নাটকে প্রথম ও শেষ দৃশ্যের মধ্যে কয়েক মাস অথবা বৎসর ঘুরে গেছে! The Agamemnon নাটকে ত্রয়নগরীর ধ্বংস এবং আগামেমনোনের প্রত্যাবর্তনের মধ্যে, স্পষ্টতঃ কতটা সময় না জানতে পারলেও অনেকখানি সময় কেটে গেছে। পরবর্তীকালে সোফোক্লাসের ট্র্যাজেডিতে কালসংহতি দৃঢ়ভাবে রক্ষিত হলেও কোথাও ব্যতিক্রম নেই এমন কথা বলা যাবে না। তাঁর The Trachiniae এবং এউরিপিদেয়ের The Supplices-এ এ-নীতি মেনে চলা হয়নি। এর জন্ম নাটকের শিল্পগুণ খুব ক্ষুণ্ণ হয়েছে এমন কথা বলা যায় না।

কাল-সংহতির ইতরবিশেষে নাটকের উৎকর্ষ যে ক্ষুন্ন হয় না তার প্রমাণ আছে জগতের শ্রেষ্ঠ নাট্যকার শেক্‌সপীয়রের ট্র্যাজেডিতে। সেখানে এ-নীতি ভংগ করাই নীতি হয়ে দাঁড়িয়েছে। বস্তুতঃ এ নীতি এতই কৃত্রিম ও বাহ্য ব্যাপার যে একে ভংগ করাই বিধেয়। গ্রীক ট্র্যাজেডিতে এ-নীতি রক্ষা করা সম্ভব ছিল হয়তো প্রয়োজনও ছিল। সেখানে চরম এবং পরম নাটকীয় সংকটকে উপস্থাপিত করা হোতো। ঘটনাবিরল স্বল্পকায় তার পরিসর। পঞ্চমাংক নাটকের তৃতীয় অংক যেখানে ঘটনা তুঙ্গী অর্থাৎ শীর্ষবিন্দুতে পৌঁচেছে গ্রীক ট্র্যাজেডি তারই রূপায়ণ, তাই কালসংহতির প্রশ্ন সেখানে সংগতভাবেই এসে পড়েছে। আসল কথা ভাবসংহতি রক্ষা করা আর সেইজন্যই কালসংহতির প্রশ্ন আসে। কিন্তু তাই বলে এ বিধান অপরিহার্য নয়।

পূর্বেই বলা হয়েছে যে রোম্যান্টিক ট্যাজেডিতে এ বিধান ভঙ্গ করাই নীতি। রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির অন্যতম প্রধান লক্ষণ চরিত্রের বিকাশ ও বিবৃদ্ধি (character in growth) ২৪ ঘণ্টা কালব্যাপ্তির মধ্যে এই বিকাশ ও বিবৃদ্ধি অথবা পরিবর্তন কতখানি সম্ভব? এ পরিবর্তন দীর্ঘকাল-সাপেক্ষ। ম্যাকবেথ, ওথেলো অথবা রাজা লীয়রের কথা ধরা যাক। সূচনায় আমরা এঁদের যে চরিত্ররূপ দেখি পরিণামে তার সম্পূর্ণ পরিবর্তন ঘটেছে। এর জন্য যেমন প্রয়োজন বিচিত্র অভিজ্ঞতা তেমনই প্রয়োজন কালের ব্যাপকতা। মহাকবি গ্যেটের ফাউষ্টের কথা এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়। তার কালব্যাপ্তি কি শিল্প মহিমাকে খণ্ডিত করেছে?

বাংলা নাটক সাধারণতঃ পঞ্চমাংক এবং রোম্যান্টিক পর্যায়ে পড়ে।

এখানে কালসংহতির প্রশ্ন নেই। অবশ্য রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি নাটকে (যেমন ডাকঘর, মালিনী, রক্তকরবী) কালসহংহতি রক্ষা করা হয়েছে, কিন্তু তা ২৪ ঘণ্টার মধ্যে আবদ্ধ নয়। অন্যত্র অর্থাৎ রাজা ও রাণী, বিসর্জন, এবং তপতী প্রভৃতি নাটকে কালের ব্যাপ্তিই লক্ষণীয়।

আরিস্তোতল দেশসংহতি অর্থাৎ স্থানগত ঐক্যের কথা বলেন নি। যদিও গ্রীক ট্র্যাজেডিতে সাধারণভাবে এই সংহতি রক্ষা করা হয়েছে। বস্তুতঃ গ্রীক নাটকের বিশেষ পরিবেশে এই বিধানের প্রয়োজন ছিল। নাট্যমঞ্চে কোরাসের নিরবচ্ছিন্ন উপস্থিতি ছিল এবং কোনো যবনিকা ছিল না, এমন অবস্থায় স্থান থেকে স্থানান্তরে ঘটনার ব্যাপ্তি সম্ভবপর নয়। একই কোরাসের দল একবার আথেনাই—পরক্ষণেই থীবসে আবার তারপরেই স্পার্টাতে যথাসময়ে উপস্থিত থাকবেন—এমন ব্যাপার শুধু কৃত্রিম নয় হাস্যকরও বটে। তবে ব্যতিক্রম যে একেবারেই নেই তা নয়। The Eumenides নাটকে ঘটনাবর্ত দেল্‌ফি থেকে আথেনাই-এ এবং The Ajax-এ শিবির থেকে সমুদ্র-তীরে স্থানান্তরিত হয়েছে। পরবর্তী কালের সমালোচক-বৃন্দের প্রবল আপত্তিসত্ত্বেও এই বিধান শিথিল হয়েছিল। শেক্সপীরীয় নাটকে কাল-সংহতির শৈথিল্যের কথা পূর্বেই বলেছি। স্থান-সংহতিও সেখানে রক্ষাও হয়নি—প্রয়োজনও ছিল না। তাতে করে নাটকের শিল্প-গুণ ক্ষুণ্ণ হয়েছে এমন কথা কেউ বলবে না। স্থান-সংহতির কিছু উদাহরণ দেওয়া যাক :—The Persians নাটকের স্থান হচ্ছে সুসা প্রদেশে জারেক-সাসের রাজপ্রসাদের সম্মুখ ভাগে। The Agamemnon নাটকে একটি মাত্র দৃশ্য—স্থান, আরগোসস্থিত আত্রিদাই-এর প্রাসাদ সম্মুখে অথবা আঁতি-গোনে নাটকে থীবসেস্থিত ক্যাদমাসের প্রাসাদের পুরোভাগে ইত্যাদি। নাটকের সমস্ত ঘটনা এই রকম একটি মাত্র স্থানেই আবদ্ধ।

বাংলা নাটক রোমান্টিক নাট্যকলার আদর্শে গঠিত। কালৈক্যের বালাই তার নেই আর দেশগত ঐক্য সম্বন্ধে যথেচ্ছ-নীতি সেখানে অনুসৃত। রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি নাটকে স্থান-সংহতি রক্ষিত হয়েছে। 'ডাকঘর', রক্তকরবী, মুক্তধারায় সুদৃঢ় স্থান-সংহতি। দৃশ্যান্তর ঘটেছে, কিন্তু স্থানান্তর ঘটেনি। রক্তকরবীতে যক্ষপুরীর রাজপ্রাসাদের জালের আবরণ নাটকের একটি মাত্র দৃশ্য। সেই আবরণের বহির্ভাগে সমস্ত ঘটনা ঘটছে।

আসল কথা ভাবসংহতি। দেশগত বা কালগত সংহতি অনেকটাই বাহ্য

ব্যাপার। থাকে থাক, না থাকলেও ক্ষতি নেই। শিল্প-সৃষ্টিতে তা অপরিহার্য নয়। যা অপরিহার্য তা হলো ঘটনা-সংহতি অর্থাৎ ঘটনার ঘনীভবন (Unity of action) প্রয়োজনাতিরিক্ত কোনো কিছুই সেখানে থাকবে না। গ্রীক নাট্যকলায় যথাসম্ভব এ নীতি পরিগৃহীত। যে কোনো শিল্পই সজীব-সত্তা এবং নাটকও তাই। সেই জন্য সজীব সত্তার মতই তা অখণ্ড সমগ্রতায় প্রকাশিত। ঘটনাগত সংহতি ব্যতীত এই সজীবতা খণ্ডিত হয়; শিল্পের ক্ষেত্রে তা মারাত্মক। এই প্রসঙ্গে পরিমিতিবোধের কথা এসে পড়ে।[২] শিল্পোৎকর্ষ বিধানে অতিনির্দিষ্ট সুপরিমিতি দরকার; তাতে করে শিল্প রসঘন হয়ে ওঠে। আবার জীববিদ্যায় দেখা যায় যে জীবাণুর অন্তর্নিহিত প্রৈতিশক্তি (Kinetic energy) রূপে রূপে আপনাতে আপনি বিকশিত হয়ে ওঠে—তা স্বয়ম্ভু। শিল্পও স্বয়ম্ভু—এ গড়ে ওঠে, একে গড়ে তোলা যায় না। এর রূপ এর নিজের সৃষ্টি।*

প্রসঙ্গতঃ কথাবস্তুর ঐক্যের বা সংহতির কথা (Unity of plot) আলোচনা করা যেতে পারে। আরিস্তোতলের কথাই উদ্ধৃত করি:—

The Unity of a Plot does not consist, as some suppose, in its having one man as its subjest An infinity of things befall that one man, some of which it is impossible to reduce to unity; and in like manner there are many actions of one man which cannnot be made to form one action (Ch. 8, The Art of Poetry —ByWater Page 41) অর্থাৎ একজনের জীবনে অসংখ্য ঘটনা ঘটতে পারে অথবা একই ব্যক্তি অসংখ্য কর্মসাধন করতে পারেন কিন্তু সব ঘটনা বা কর্মকে অখণ্ড ঐক্যে বিধৃত করা সম্ভব নয়। তাই কথা-বস্তুতে উপকাহিনী বা

২. আর্টের প্রধান তত্ত্ব তার পরিমিতি। কেননা রূপকে সুব্যক্ত করাই তার কাজ, বিহিত সীমার দ্বারা রূপ সত্য হয়। সেই সীমাকে ছাড়িয়ে অতিকৃতিই বিকৃতি। [পারস্যে: রবীন্দ্র রচনাবলী, পৃঃ ৭৮৮।]

সুবিহিত সমাপ্তির মধ্যেই আর্টের পর্যাপ্তি। ঐ পৃঃ ৭৮৭।

* Herr Julius Bab গ্যেটের ফাউস্ট (Faust) আলোচনা প্রসঙ্গে বলেছেন:—It s not, he insists, a 'created work', but one which came into being and grew. Introduction—'Faust, das werk, des Goetheschen Lebens.'

শাখা কাহিনী সংযুক্ত না করাই বিধেয়। অবশ্য মহাকাব্যের অতিবিস্তৃত পরিসরে তা গ্রহণ করা যেতে পারে। কিন্তু নাট্যকলায় তা পরিত্যাজ্য তাই কিং লীয়রের মত নাটককেও নাটকরূপে শ্রেষ্ঠ স্থান দেওয়া হয়নি। আর গঠন-রীতিতে নাটক অপেক্ষা মহাকাব্যের আংগিক সুস্পষ্ট।

রবীন্দ্রনাথের 'রাজা ও রাণী' নাটক এই দোষ থেকে মুক্ত নয়। কুমার ও ইলার কাহিনী যেখানে ঘটনার সহজ ও স্বাভাবিক গতিকে ব্যাহত করেছে। রবীন্দ্রনাথের ভাষাতেই বলি :—"এর নাট্যভূমিতে রয়েছে লিরিকের প্লাবন, তাতে নাটককে করেছে দুর্বল। এ হয়েছে কাব্যের জলাভূমি। ঐ লিরিকের টানে এর মধ্যে প্রবেশ করেছে ইলা ও কুমারের উপসর্গ। সেটা শোচনীয়রূপে অসংগত।"

শুধু নাটকের ক্ষেত্রে নয়, যে কোনো শিল্পের ব্যাপারেই এই সংহতির প্রশ্ন আছে। দৃষ্টান্ত স্বরূপ রবীন্দ্রনাথের দুটি বিখ্যাত কবিতার কথা বলা যায়—'এবার ফিরাও মোরে' এবং 'শা-জাহান'। দুটি কবিতার আত্মাই দ্বিধা-খণ্ডিত। বিশেষ করে 'শা-জাহান' কবিতায়। 'ভুলি নাই ভুলি নাই প্রিয়া' এই কবিতাংশ পর্যন্ত যে ভাবমণ্ডল পরিস্ফুজিত তা খণ্ডিত হয়ে গেল, আকস্মিকভাবে যেখানে সুরু হলো—"মিথ্যে কথা কে বলে যে ভোল নাই কে বলে রে খোলে নাই স্মৃতির পিঞ্জর-দ্বার।" এই দার্শনিক তত্ত্ব কাব্যের রসাত্মাকে খণ্ডিত করে দিয়েছে। আরিস্তোতলের উদ্ধৃতি দিয়ে প্রসঙ্গ শেষ করি :—The truth is that, just as in the other imitative arts one imitation is always of one thing, so in poetry, the story, as an imitation of one action, must represent one action a complete whole, with its severl incidents so closely connected that transposal or with- drawal of any of them will disjoin and dislocate the whole'"[৩]

৩. The Art of Poctry—ch. 8. page—42 yr.
by Ingram Bywater.

৪

নাটকীয় ঘটনা

ঘটনা নয়, ঘটনাপ্রবাহ নিয়েই নাটক, অবশ্য বাস্তব ঘটনাপ্রবাহের অনুরূপায়ণ অর্থাৎ কল্পনার সাহায্যে ঘটনার পুনর্নির্মিতি। যা ঘটিয়ে তোলা যায় না তা ঘটিয়ে দিতে হয় কিন্তু ঘটনাকে এমন ভাষায় রূপ দিতে হয় তা যেন প্রত্যক্ষ ঘটনার মত বাস্তব হয়ে ওঠে। অর্থাৎ নাটকে দৃশ্য এবং শ্রব্য উভয়বিধ ঘটনাই ঘটে থাকে। রবীন্দ্রনাথের 'রাজা' এবং 'রক্তকরবী' নাটকের অনেক ঘটনাই শ্রুতিগ্রাহ্য। গ্রীক ট্র্যাজেডিতে অনেক মৃত্যুই ঘটেছে দৃষ্টির আড়ালে। মৃত্যুর কণ্ঠস্বর শোনা গেছে কিন্তু তার সংঘটন-বীভৎসতা চোখে পড়েনি। পরে মৃতদেহকে দর্শকসম্মুখে উপস্থাপিত করা হয়েছে। এর কারণ অবশ্য ছিল। গ্রীক ট্র্যাজেডিতে বীভৎস এবং ভয়ঙ্কর দৃশ্যের নেপথ্যসাধনই শিল্পসম্মত বলে বিবেচিত হত। সমগ্র গ্রাক ট্র্যাজেডি থেকে মাত্র দুটি দৃষ্টান্ত আহৃত হতে পারে যেখানে মৃত্যুঘটনা দৃশ্যায়িত।[১] পরবর্তীকালে রোমান্টিক নাটকে তার পরিবর্তন লক্ষ্য করা যায়। প্রসঙ্গত: ওথেলো নাটকের নির্মমতা-ভয়ঙ্কর দেসদেমনার হত্যাদৃশ্য উদ্ধৃত করা যেতে পারে:

Desdemona.	O, Banish me, my lord, but kill me not !
Othello.	Down, strumpet !
Desdemona.	Kill me to-morrow, let me live to-night.
Othello,	Nay, if you strive,—
Desdemona.	But half an hour.
Othello.	Being done, there is no pause.
Desdemona.	But while I say one Prayer.
Gthello.	It is too late. (He smothers her)
Desdemona.	O Lord, Lord, Lord ! (Act. V. Secne II.)

পাপসন্দেহবশত: প্রেমসর্বস্বা পতিপ্রাণা নারীহত্যা। এর থেকে দারুণ করুণ ঘটনা আর কী হতে পারে ? এলিজাবেথীয় যুগে এমন দৃশ্যও দর্শক-

১. সোফোক্লেসের আইয়াস নাটকে আইয়াস এবং এউরিপিদেসের হিকেভিদেস নাটকে এভাদনে দর্শক-সম্মুখেই আকস্মিক আত্মহত্যা করেছেন।

সম্মুখে উপস্থাপিত করা হত। গ্রীক ট্র্যাজেডি-রচয়িতৃগণ এমন দৃশ্য দর্শকসম্মুখে উপস্থাপিত করার কথা ভাবতেই পারতেন না। মঞ্চব্যবস্থাপনা এবং অভিনেতাদের সাজসজ্জার সঙ্গে এর কতখানি যোগাযোগ ছিল তা ভেবে দেখবার বিষয়।

এখন ঘটনা শব্দটির নিহিতার্থ ব্যাখ্যা করা যাক্। যে ঘট্-ধাতু থেকে শব্দটির উদ্ভব (ঘট্ (চেষ্টা করা, উৎপন্ন করা)+ণিচ্=ঘটি+অন্ ভাববাচ্যে) তার মধ্যে 'চেষ্টা করার' ভাব আছে অর্থাৎ ঘটনা চেষ্টাকৃত উৎপন্ন ব্যাপার। নাট্যসাহিত্যে শব্দটির অর্থ আরও ব্যাপক এবং গূঢ়। সেখানে চেষ্টাকৃত এবং প্রাকৃত উভয়বিধ ঘটনাই বোঝায়। মনের ঝড় আর প্রকৃতির ঝড় একই কালে উত্তাল হয়ে উঠতে পারে এবং তার গভীরতার পরিমাপ করা যায় না। প্রথমেই একটা কথা বলে রাখি, নাটকে ঘটনা বলতে ঘটনাপ্রবাহই বুঝতে হবে—একক ঘটনা নয়। শব্দটির ইংরাজি পরিভাষা action—(in drama) a series of events represented—উপস্থাপিত ঘটনাপ্রবাহ। নিরবিচ্ছিন্ন এবং কার্যকারণ-শৃঙ্খলাবদ্ধ পরিণামমুখী ঘটনাপরম্পরা।

আরিস্তোতল তাঁর কাব্যবিচার গ্রন্থে প্রাকসিস্ (মিম্যাসিস্ প্রাকসেওস) imitation of an action শব্দটি প্রয়োগ করেছেন। শব্দটির আভিধানিক অর্থ a doing, transaction, business. এই প্রসঙ্গে বিদগ্ধ সমালোচক গিলবার্ট মারের উক্তি স্মরণীয়,—"Another difficult word which constantly recurs in the poetics is prattein or praxis generally translated 'to act' or 'action'. But prattein, like our 'do', also has an intransitive meaning 'to fare', either well or ill: and Professor Margoliouth has pointed out that it seems more true to say that tragedy shows how men 'fare' than how they 'act'. It shows their experiences or fortunes rather than merely their deeds. But one must not draw the line too bluntly."[২] শুধু কর্ম নয়, নায়কের অভিজ্ঞতা বা কীভাবে সে ভাগ্যের সঙ্গে তাল রেখে চলেছে বা ভাগ্যকে গ্রহণ করতে পেরেছে সেই অবস্থার

২. Aristotle on the Art of Poetry—Translated by Ingram Bywater. Preface by Gilbert Murray. page 10

উপস্থাপনাও ঘটনার প্রকাশ। অবশ্য উভয়ের মধ্যে ভেদরেখা টানা কঠিন।

এই যে ঘটনাপ্রবাহ, এর উৎস হল চিন্তা এবং চরিত্র। "যে দুটি স্বাভাবিক কারণ (আইডিয়া) থেকে ঘটনার প্রবাহ বা কর্মের উদ্ভব তারা হচ্চে চিন্তা ও চরিত্র এবং ঘটনাপ্রবাহের উপরই আবার (নায়কের) সফলতা ও ব্যর্থতা নির্ভর করে।"[৩] চারিত্রিক প্রবণতাবশে মানুষ বিশেষ কর্মপন্থা বা কোনো বিষয়ে সিদ্ধান্তগ্রহণে উদ্বুদ্ধ হয় আর চিন্তাবশে অবস্থানুযায়ী গৃহীত পন্থার রদবদল করে। বহির্ব্যবস্থা বেশির ভাগ ক্ষেত্রে মানুষের আয়ত্তে থাকে না—সেখানে বিভিন্নমুখী নানা স্রোতঃ কখনও অনুকূল, কখনও প্রতিকূল। চিন্তাশীল মানুষ অবস্থানুযায়ী ব্যবস্থা করে। চরিত্র অনেকটা স্থায়ী বস্তু, তা বদলানো সহজ নয়। তার কাঠামোটা বজায় রেখে চিন্তাশীল মানুষ স্থির করতে পারে বিশেষ অবস্থায় কোন্ পথ পরিত্যাজ্য বা কোন্ পথ গ্রহণীয়। এইভাবে চরিত্র ও চিন্তা মিলিত হয়ে ঘটনাপ্রবাহ বা কর্মের সৃষ্টি করে। সাধারণতঃ ঘটনাপ্রবাহের রূপ এই-ই।

এ ধারণা মেনে নিয়েও আরও একটু তলিয়ে দেখা যেতে পারে। কর্ম বা ঘটনাপ্রবাহ বলতে শুধু দৃশ্য বা শ্রব্য ব্যাপারই বোঝায় না, বরং বোঝায় সেই প্রেরণা যা বাহ্য কর্মে সক্রিয় হয়ে ওঠে। বুচার সাহেব কথাটিকে এইভাবে গ্রহণ করেছেন।

"The 'praxis' that art seeks to reproduce is mainly an inward process, a psychical energy working outwards, deeds, incidents, events, situations, being included under it so far as this spring from an inward act of will or elicit some activity of thought or feeling."[৪] নীতিশাস্ত্রে এমন ব্যাখ্যাই আছে। বহির্মুখী প্রেতিশক্তি মহাকবি দান্তের ভাষায় Movement of spirit—আত্মার যাত্রা। রাজা ওইদিপোউস্ নাটকের কথা ইতিপূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে। সেখানে থেকেই দৃষ্টান্ত আহরণ করা যাক্। রাজা জানতে পারলেন যে থেবেসের পূর্বতন রাজা লায়্উসের হত্যাকারীকে শাস্তি দেওয়া হয়নি বলে দেবতারা

৩. পোইএতিকে ষষ্ঠ অনুচ্ছেদ (৫)

৪. S. H. Butcher—Aristotle's Theory of Poetry cnd Fine Art. Imitation As An Aesthetic Term; p. 122.

বিরূপ এবং তার ফলে থেবেসবাসিগণ দেবরোষে পতিত, মহামারী দ্বারা আক্রান্ত। তিনি প্রতিজ্ঞা গ্রহণ করলেন যে হত্যাকারীকে যেমন করেই হোক খুঁজে বের করতে হবে। যে মুহূর্তে তিনি গ্রহণ করলেন এই প্রতিজ্ঞা সেই মুহূর্তেই ঘটনা বা কর্মের সূচনা অর্থাৎ এই প্রেষণাই ঘটনা। তারপর এই ঘটনা নানা অবস্থান্তরের পথে বিচিত্র ভাবদ্বন্দ্বের মাঝ দিয়ে শোচনীয় পরিণামে পৌঁছেছে। তিনি জানতে পারলেন যে হত্যাকারী তিনিই। প্রেষণা ঘটনার সূচনা এবং পরিণাম তার সমাপ্তি—সবটা মিলিয়ে বিচিত্র-গতি কর্ম (প্রাকসিস)।

বাংলা নাটকের কথা বলি। 'প্রফুল্ল' নাটকের রমেশের স্বার্থান্ধ উদ্দেশ্য, 'নুরজাহানে' তাঁর ক্ষমতালিপ্সা ও প্রেমমোহ, 'নরনারায়ণে' কর্ণের অর্জুন-বধের প্রতিজ্ঞা, 'রাজা ও রানী'তে বিক্রমদেবের প্রেমোন্মত্ততা এবং 'বিসর্জনে' রঘুপতির স্বাধিকারপ্রমত্ততা যেখানেই প্রথম নিরুচ্চার বা সোচ্চার প্রেষণায় প্রকাশ পেয়েছে সেইখানেই কর্ম-বা ঘটনা শুরু হয়ে গেছে। আর এই অনুভাবাত্মক প্রেষণা—প্রৈতি দৃশ্যময় বা শ্রুতিময় হয়ে কর্মকে পূর্ণরূপ দান করেছে। সূক্ষ্মভাবে বিচার করলে দেখা যায় যে উদ্দেশ্যাত্মক মানসিক উত্তেজনার উদ্ভব বা প্রকাশই ঘটনা বা কর্মসূচনা। শুধু বাহ্যরূপের অতিস্থূল মানদণ্ডেই তার বিচার নয়, 'শুধু কায়েন নয়, মনসা বাচা' যা কিছু ঘটনা তাও কর্ম। বাণীহীন আত্মগত যে সংলাপ তাকে বলে চিন্তা, এই চিন্তার প্রকাশও ঘটনা, তবে সে চিন্তা নিরুদ্দেশ্য হলে চলবে না। এই চিন্তার কর্মময় প্রকাশ ঘটে ভালই, যদি না ঘটে তবুও তা ঘটনারই অন্তর্গত।

সাংকেতিক নাটকে ঘটনাবিরলতা বা ঘটনাহীনতার অভিযোগ আছে। কিন্তু তা সর্বাংশে স্বীকার্য নয়। ঐতিহাসিক, সামাজিক এবং সাংকেতিক নাটকে ঘটনারূপের পার্থক্য আছে। ঐতিহাসিক নাটকে ঘটনারূপের যে উদ্ধত এবং উদ্ধত ভঙ্গী সামাজিক নাটকে তার স্থান নেই, সেখানে ঘটনার গতি মৃদুতর ও গভীর আর সাংকেতিক নাটকে তার অন্তর্লীন বাণীময় অভিব্যঞ্জনা। পরোক্ষে সমগ্র নাটক জুড়ে ঘটনাপ্রবাহের কল্পরূপ ভাববিপ্লবের সূচনা করে; একটি অন্তর্বাহী শক্তির অলক্ষ্য আবর্ত তীব্রবেগে গতিমান হয়ে ওঠে; তার অস্তিত্ব কিছুতেই অস্বীকার করা যায় না। বাইরের স্তিমিত ঘটনারূপের অন্তরালে হৃদয়ের যে ভাঙাগড়া চলে দর্শক কল্পনায় তা প্রত্যক্ষ করে এবং আবেগ-মোক্ষণেই নাটকের ফলশ্রুতি ঘটে।

মেটারলিঙ্ক, ইয়েটস্ অথবা রবীন্দ্রনাথের কোন সাংকেতিক নাটকেই তার ব্যতিক্রম ঘটেনি। রবীন্দ্রনাথের শ্রেষ্ঠ সাংকেতিক নাটক 'ডাকঘর' বিশ্বের নাট্যসাহিত্যে অতুলনীয় সম্পদ। সেখানেও এবং মেটারলিঙ্কের নীল পাখীতেও (Blue Bird) এ সত্য দুর্লক্ষ্য নয়।

সহজাত আদিম প্রবৃত্তির উচ্ছৃঙ্খল প্রচণ্ড লীলাই ছিল একদা জীবনের চরম স্ফূর্তি, আবেগ-সর্বস্ব বহির্মুখিতাই ছিল তার লক্ষ্য। নাটকে তারই অনুরূপায়ণ দেখা যেত। ঘটনার অতিপ্রকট তাণ্ডবই ছিল নাটকের প্রাণ। আজকের মানুষ প্রবৃত্তির দানবটাকে সংযমপাশে বাঁধতে চায়। আজ সে অন্তর্মুখী ভাবময়। চরমতা নয়, পরমতাই তার আদর্শ। দানবীয় মানব আর নেই, শিভলির যুগ চলে গিয়েছে, আজকে ট্র্যাজেডির চরিত্র মানবীয় দানব। মানুষ হয়েছে মনোজীবী। শান্ততাললয় তার চলার ছন্দ। চিন্তার জগতে, ভাবের জগতে যতখানি সে হয়ে ওঠে ততখানি বহির্জগতে নিজেকে কর্মময় করে তোলে না। সাংকেতিক নাটক এই মনোজীবী মানুষের ভাবময় জীবনের উত্থান-পতনের ছন্দোলীলা। ঘটনার মনোময় রূপই তার অবলম্বন, বাণীবৈভবে তার প্রকাশ। বাহ্যিক নয়, সংগ্রাম তার আত্মিক। সেখানে একটি খোলা জানলার যা মূল্য আছে রোমান্টিক নাটকে বীভৎস হত্যাদৃশ্যের সে মূল্য নেই। আজকের মানুষ শুধু কর্মময় বাস্তব-প্রখর নয়, অধ্যাত্ম-জ্যোতির্ময়-বাণীমুখর।

এবার প্রেষণার স্বরূপ কী দেখা যাক্। নীতিবোধ ও আবেগ, 'ঈথোস ও পাথোস'—নিয়ে এই প্রেষণা। এই দুটি আমাদের কর্মের তথা জীবনের নিয়ামক। বস্তুতঃ প্রজ্ঞা ও প্রবৃত্তি, শ্রেয়োবোধ ও প্রেয়োবোধ, বিশ্বকল্যাণ-চিন্তা ও আত্মকল্যাণ-চিন্তা পরার্থ ও স্বার্থ নিয়ে মানুষের যাত্রা। এ দুটির অদ্বয় মূর্তিই তার Divinity ঐশীসত্তা। কোন কর্মের পশ্চাতে শ্রেয়োবোধের প্রাবল্য আবার কোন কর্মের পশ্চাতে প্রেয়োবোধের প্রাবল্য—প্রবৃত্তির দুর্দমতা। এ দুটি কখনও সমভাবে কখনও বিষমভাবে আবার কখনও অসমভাবে অবস্থান করে। অবস্থানের পার্থক্যহেতু দ্বন্দ্বরূপের পার্থক্য ঘটে, তবে পরিণামে মৃত্যু এড়ানো গেলেও সর্বনাশ এড়ানো যায় না।

আমাদের দৃষ্টান্ত রাজা ওইদিপোউসের কথা ধরা যাক। সেখানে তাঁর

---

৫. সোফোক্লেস—ওইদিপোউস তুরান্নেস।

উদ্দেশ্য :—'আমি এই অন্যায়ের মূল পর্যন্ত অনুধাবন করব, এবং দিনের আলোকে একে স্পষ্ট করে তুলব।'[৫]

তা কর্তব্য-বুদ্ধিজাত নৈতিক উদ্দেশ্য। রাজহন্তাকে খুঁজে বের করে তাকে যথোচিত শাস্তি দেওয়া তাঁর কর্তব্য। কিন্তু এ ছাড়া তিনি ভয়ও পেয়েছেন, তাঁর রাজ্য দেবরোষে পতিত। এখানে রয়েছে আবেগের কথা। দুই প্রবণতা একযোগে কাজ করেছে। পরিণামে যা আবিষ্কৃত হয়েছে তা মানবের চরমতম দুর্ভাগ্য। কোন দেশে কোন কালে সে মর্মান্তিকতার তুলনা নেই। তিনি শুধু পিতৃহত্যা করেননি, অদৃষ্টের পরিহাসে তার থেকে লক্ষ্যগুণে যে কাজ ঘৃণ্য তা করেছেন।

একেত্রে উদ্দেশ্য দুটি সমমুখে বিদ্যমান থেকে একযোগে কাজ করেছে। নিছক নৈতিক উদ্দেশ্য বা আবেগ কদাচিৎ কোন ঘটনাকে নিয়ন্ত্রিত করে। সব ঘটনার পশ্চাতে যুগপৎ এদের সক্রিয়তা লক্ষ্য করা যায়—পূর্বেই যে-কথা বলেছি। তবে মানুষের জীবনে কর্তব্যবুদ্ধি বা প্রজ্ঞার অনুশাসন অপেক্ষা আবেগের প্রভুত্ব প্রবলতর। মানুষ আবেগের—প্রবৃত্তির পথেই ধাবিত হয়। তখন আর চিন্তান্বিত জ্ঞান থাকে না—প্রজ্ঞা আর প্রবৃত্তির দ্বন্দ্বে প্রবৃত্তিই জয়ী হয়।[৬] সোফোক্লেসের আইয়াস, এউরিপিদের ফাইদরা, মেদেইয়া, শেক্‌স্পীরীয় ট্র্যাজেডির অধিকাংশ নায়কই শেষ পর্যন্ত প্রবৃত্তির পথেই ধাবিত হয়েছে। নরজাহান, বিক্রমদেব এবং রঘুপতির ক্ষেত্রেও কথাটি সত্য। কোথাও ক্রোধের রুদ্ররূপ, কোথাও কামনার উন্মত্ততা, কোথাও অপরিমিত উচ্চাকাঙ্ক্ষা, আবার কোথাও প্রচণ্ড ঈর্ষা।

অনেক ক্ষেত্রে মনে হতে পারে যে কর্তব্যবুদ্ধিই বুঝি কর্মের একমাত্র নিয়ামক কিন্তু তীক্ষ্ণভাবে বিশ্লেষণ করলে অন্য দিকটাও অপ্রকাশিত থাকে না। সোফোক্লেসের আঁতিগোনে এবং এউরিপিদেসের আলকেসতিস মহীয়সী নারী। একজন পারিবারিক কর্তব্য বা ভগবদ্বিধি পালনের জন্য এবং অন্যজন পত্নীর পবিত্র কর্তব্য সাধনের জন্য প্রাণোৎসর্জন করেছেন।

৬. স্মর্তব্য জানামি ধর্মং ন চ মে প্রবৃত্তিঃ
জানাম্যহং অধর্মং ন চে মে নিবৃত্তিঃ।
ত্বয়া হৃষিকেশ হৃদিস্থিতেন
যথা নিযুক্তোহস্মি তথা করোমি। পাণ্ডব গীতা

আপাতদৃষ্টিতে এইটিই সত্য বলে মনে হয় কিন্তু এ সম্বন্ধে মতদ্বৈধ আছে।

"As for Antigone, critics are divided in their interpretation. Some hold that she is guilty of pride, hybris and that she is suffering from an absurd and stubborn desire to become a martyr. Others insist that she is unswervingly and magnificiently devoted to her ideals for which she is willing to sacrifice her life, that she does not possess any 'tragic flaw' in any sense of the word and that her fate is completely undeserved"[৭]

আঁতিগোনের চরিত্রমহিমা কিছুতেই অস্বীকার করা যাবে না তবু মনে হয় তা একেবারে নিঃস্বার্থ ছিল না। আর এইখানেই আবেগপ্রবণতা সক্রিয় হয়ে উঠেছে। অহংবোধকে তিনি অতিক্রম করতে পারেননি। আলকেসতিসের প্রসঙ্গেও অনুরূপ কথা উঠেছে।

"Indeed. Professor J L Myres has suggested that care for the Children's future is the guiding motive of her whole conduct. There was first the danger of their being left fatherless, a dire calamity in the heroic age. She could meet that danger by dying herself. Then followed the danger of a step mother, she meets that by making Admetua swear not to marry."[৮]

কথাটি ভেবে দেখবার মত। এতে করে নিশ্চয়ই আলকেসতিসের আত্মাহুতিকে ছোট করা হচ্ছে না। শুধু বলা হচ্ছে যে তাঁর এই আত্মাহুতি নিছক কর্তব্যপ্রণোদিত নয়। পুত্রকন্যার ভবিষ্যৎ চিন্তাও তাঁর কর্মকে নিয়ন্ত্রিত করেছে। পিতৃহীন হওয়া অপেক্ষা মাতৃহীন হওয়া ভাল।

সীজর এবং ব্রুটাস মহৎ লক্ষ্য অনুসরণ করেছেন, তাঁদের আদর্শ জনসেবা,

৭. R. C. Jebb. Antigone. (Introduction). Seven Famou Greek plays.

৮. Gilbert Murray. The Alcestis (Introduction.) P. XIII,

দেশসেবা, মানবজাতিসেবা। ব্যাপারটি সাত্ত্বিকতার পর্যায়ে পড়ে এবং তা যে নৈতিক-বুদ্ধিজাত কর্তব্যপালন সে বিষয়ে কোন সন্দেহই নেই তবু তার মধ্যে দিয়েও সাত্ত্বিক অহঙ্কার ফেটে পড়েছে যখন সীজর বলেছেন :

'Know. Caesar doth not wrong.' Act 3 scene 1. L. 41 অথবা ব্রুটাস বলেছেন, 'As he was ambitious I slew him'.

Act 3, scene 2.

ওথেলো দেসদেমোনার আত্মাকে রক্ষা করবার জন্য পবিত্র ন্যায়ানুমোদিত পথে তাঁকে হত্যা করেছেন কিন্তু এইটাই কি সব কথা? তাঁর মনের মধ্যে কি ঈর্ষার অধিকারস্পৃহা ছিল না?

বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে দেখি, নুরজাহান যতই কর্তব্যবোধের দোহাই পাড়ুন না কেন, সম্রাটের প্রতি তীব্র আসক্তি এবং সম্রাজ্ঞী হবার আকাঙ্ক্ষাই তাঁর কার্যকলাপকে নিয়ন্ত্রিত করেছে। কন্যা লয়লার অন্তর্ভেদী দৃষ্টির কাছে তিনি ধরা পড়েছেন। ঔরংজেব বিচারের ছলে দারার প্রাণদণ্ডাদেশ দিয়েছেন, দারাকে তিনি ভয় করতেন। (সাজাহান) রঘুপতি শাস্ত্রের দোহাই দিয়েছেন কিন্তু আসলে অধিকার-প্রমত্ততা এবং গোবিন্দমাণিক্যের প্রতি ঈর্ষাই তাঁর অমানুষিক কার্যকলাপের অন্যতম এবং প্রধানতম কারণ। 'মালিনী' নাটিকায় সুপ্রিয় ধর্মের সার সত্য উপলব্ধি করেছেন :

যেথা দয়া সেথা ধর্ম, যেথা প্রেম স্নেহ
যেথায় মানব, সেথা মানবের গেহ।

কিন্তু এই জন্যই কি তিনি আজন্মের বন্ধু—প্রাণ অপেক্ষা প্রিয় ক্ষেমংকরের প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা করেছেন? তাঁর উক্তি :

'ক্ষেমংকর, তুমি দিবে প্রাণ—
আমার ধর্মের লাগি করিয়াছি দান
প্রাণের অধিক প্রিয় তোমার প্রণয়,
তোমার বিশ্বাস। তার কাছে প্রাণভয়
তুচ্ছ শতবার'।

একান্ত সত্য। কিন্তু যাঁর নেত্রের উজ্জ্বল শিখার আলোকে তিনি বিশ্বশাস্ত্রে লেখা এই ধর্মশাস্ত্র পাঠ করেছেন সেই রাজকন্যা মালিনীর প্রতি প্রেমাবেশ কি তাঁর ধর্মকে প্রভাবিত করেনি? 'গান্ধারীর আবেদন'

নাট্যকাব্যে গান্ধারী ধৃতরাষ্ট্রের কাছে ন্যায়বিচার প্রার্থনা করেছেন। বিশুদ্ধ কর্তব্যবুদ্ধি বা প্রজ্ঞাই তার অনুপ্রেরণা। তবু মনে মনে পুত্রগণের অন্যায়ের পরিণাম-ভয়ঙ্করতা স্মরণ করে তিনি ভয়ও পেয়েছেন।

ধৃতরাষ্ট্রের চিত্তদ্বন্দ্ব ভিন্ন প্রকৃতির অর্থাৎ এখানে প্রজ্ঞা ও প্রবৃত্তি বিষমমুখে সক্রিয়। ধর্ম ও প্রবৃত্তিবেগের দ্বন্দ্বে তিনি প্রবৃত্তিবেগের কাছে আত্মসমর্পণ করেছেন।

'হায় ধর্ম,
হায়রে প্রবৃত্তিবেগ! কে বুঝিবে মর্ম
সংসারের।

এখানে অন্তর্দ্বন্দ্বের পরাকাষ্ঠা এবং চরম নাট্যোৎকর্ষ। বৃদ্ধ সম্রাট সাজাহান সম্পর্কে একই কথা প্রযোজ্য। একটি কথা বলে রাখি, শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজেডিসমূহে প্রজ্ঞা ও প্রবৃত্তিবেগ বিষমমুখে সক্রিয় হয়ে নায়কের আত্মাকে দ্বিধাবিভক্ত করে এবং নাটকীয় দ্বন্দ্বের চরম রূপকে প্রকাশিত করে দেয়।

বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাস থেকে কয়েকটি ঘটনা উদ্ধৃত করি। 'কৃষ্ণকান্তের উইলে' গোবিন্দলালের প্রতি রোহিণীর নবজাগ্রত প্রেমই দ্বিতীয়বার উইলের হেরফের ঘটানোর প্রেরণা দিয়েছে। এখানে লেখকের ভাষায় সুমতি কুমতি (প্রজ্ঞা ও প্রবৃত্তি) একযোগে কাজ করেছে—এ বিশুদ্ধ কর্তব্যবুদ্ধিসঞ্জাত নয়। 'চন্দ্রশেখর' উপন্যাসে চন্দ্রশেখরের দারপরিগ্রহ করবার যত যুক্তিই থাক না কেন শৈবলিনীর রূপমোহ কি অন্যতম এবং প্রধানতম কারণ নয়? আর প্রতাপ? তিনি কি শুধু শৈবলিনীর মঙ্গলাকাঙ্ক্ষায় জীবন বিসর্জন দিয়েছেন? তিনি রমানন্দ স্বামীকে বলেছেন—'এ জন্মে এ অনুরাগে মঙ্গল নাই বলিয়া এ দেহ ত্যাগ করিলাম।' এর চেয়ে বড় সত্য আর নেই। তবু কি মনে হয় না যে শৈবলিনীহীন জীবন তাঁর কাছে মহাশূন্য মনে হয়েছিল? জীবনের অনন্ত ঐশ্বর্য, অকলঙ্ক যশোরাশি মনে হয়েছিল অর্থহীন, অসহ্য।

আশ্চর্য এই পৃথিবী, তার চেয়ে আশ্চর্য মানুষের মন।

সমস্ত ঘটনার পিছনে এমনই বিভিন্নমুখী প্রজ্ঞা ও প্রবৃত্তির প্রেরণা সক্রিয় থাকে কখনও একযোগে কখনও দ্বন্দ্বাকারে। ঘটনার স্বরূপ এমনই রহস্যময় —এমনই দুরবগাহ। নাটকীয় ঘটনা এরই সার্থক অনুরূপায়ণ।

৫

ট্র্যাজেডির নায়ক

ট্র্যাজেডি ষড়ঙ্গ শিল্প অর্থাৎ ট্র্যাজেডির কায়া-নির্মাণে ছয়টি উপাদানের প্রয়োজন[১] ১। কথাবস্তু, ২। চরিত্রসৃষ্টি, ৩। পদরচনা লালিত্য, ৪। চিন্তা, ৫। অভিনেতৃবৃন্দের সাজসজ্জা ও ৬। গীতনৃত্য। কথাবস্তু (plot-Mythos, মীথস) প্রথম ও প্রধান উপাদান, আরিস্তোতলের মতে ট্র্যাজেডির আত্মা। চরিত্র দ্বিতীয় স্থান অধিকার করে আছে।[২] তিনি আরও বলেছেন যে চরিত্র না থাকলেও চলে কিন্তু কথাবস্তু বাদ দিয়ে ট্র্যাজেডি রচনা সম্ভব নয়।[৩] প্রথমে কথাটি অদ্ভুত এবং অসম্ভব বলে মনে হয়। চরিত্র না থাকলে ঘটনাধারা বা কথাবস্তু কেমন করে গড়ে উঠবে। কিন্তু একটু ভেবে দেখলে কথাটির সত্যতা উপলব্ধ হবে। চরিত্র অর্থে এখানে ট্র্যাজেডির পাত্রপাত্রী-গণের কথা বলা হয়নি। তাদের গুণগত চারিত্রিক উৎকর্ষের (egos-ethos)[৪] কথা বলা হয়েছে। বলাবাহুল্য পাত্রপাত্রী ভিন্ন শুধু ট্র্যাজেডি কেন কোন নাটকই রচিত হতে পারে না। অবশ্য শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজিডিতে গুণগত উৎকর্ষ-অপকর্ষের কথা আছে। এর থেকে বোঝা যায় যে তিনি কথাবস্তুর উপর অধিকতর গুরুত্ব আরোপ করেছেন। তাই বলে চরিত্রগত উৎকর্ষ অপকর্ষ অর্থাৎ নীতি-দুর্নীতির প্রশ্নকে তিনি অস্বীকার করেন নি। পরবর্তী আলোচনা থেকে সে-কথা স্পষ্টতর হবে।

তিনি বলেছেন যে কোন চরিত্রের মানুষ ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে না। ট্র্যাজেডির পরিণামে নায়কের যে ভাগ্যবিপর্যয় বা মহতীবিনষ্টি ঘটে তা দর্শক-সাধারণের মনে যুগপৎ করুণা ও ভীতির উদ্রেক করে। সব নাটকের ক্ষেত্রে তা উদ্রিক্ত হয় না। যেখানে তা হয় না তা আর যাই হোক না ট্র্যাজেডি নয়। স্মর্তব্য ট্র্যাজিক আত্মা করুণ নয়, দারুণ-করুণ-পরিণাম। ধরা যাক্ নায়ক ধীরোদাত্ত মহাপুরুষ। তাঁর মহানিপাত আমাদের ন্যায়বোধকে

১. পোইএতিকে ৬-৭ অনুচ্ছেদ
২. পোইএতিকে ৬-১৫ অনুচ্ছেদ
৩. পোইএতিকে ৬-১১ অনুচ্ছেদ
৪. পোইএতিকে ৬-১০ অনুচ্ছেদ

বিচলিত করবে, এমন কি আমাদের বিরক্তি উৎপাদন করবে কিন্তু ট্র্যাজিক অনুভূতি, করুণা এবং ভয় (pity and terror) জাগাবে না, সোক্রাতেস, যীশুখ্রীষ্ট ও গান্ধীজীর মৃত্যু শোকাবহ, মর্মভেদী ও করুণ কিন্তু ট্র্যাজিক নয়। আবার মহাদুর্বৃত্ত নায়কচরিত্রও এই অনুভূতি জাগায় না, অবশ্য তার পতনে আমাদের ন্যায়বোধ পরিতৃপ্ত হতে পারে। অতএব এই প্রান্তিক চরিত্রের পুরুষ ট্র্যাজেডির যোগ্য নায়ক হতে পারে না। তাঁর মতে দোষগুণে-গড়া মাঝামাঝি চরিত্রের মানুষ (অবশ্য তার মধ্যে কোন একটি প্রবৃত্তির আত্যন্তিকতা থাকবে) ট্র্যাজেডির যোগ্য নায়ক। সত্ত্বগুণান্বিত বা তমোগুণাশ্রিত মানুষ ট্র্যাজেডির নায়ক হতে পারে না। রজোগুণান্বিত বীরর্ষভ মানুষই ট্র্যাজেডির নায়ক হবার যোগ্য।

"ঊর্ধ্বং গচ্ছন্তি সত্ত্বস্থা মধ্যে তিষ্ঠন্তি রাজসাঃ
জঘন্যগুণবৃত্তস্থা অধো গচ্ছন্তি তামসাঃ।"

[চতুর্দশ অধ্যায় শ্লোক সংখ্যা ১৮ শ্রীমদ্ভগবদ্গীতা।]

"সত্ত্বগুণপ্রধান ব্যক্তিগণ ঊর্ধ্বে গমন করেন, রজোগুণপ্রধান ব্যক্তিগণ মধ্যে থাকেন আর নিকৃষ্টগুণাবলম্বী তামসেরা অধঃপাতে গমন করে।" সপ্তদশ শ্লোকাংশে বলা হয়েছে 'সত্ত্বাৎ সংজায়তে জ্ঞানং রজসো লোভ এব চ।" সাত্ত্বিক মানুষ জ্ঞানী, তপস্বী—মহত্তম জন। মহাকাব্যের যোগ্য নায়ক তাঁরা। রামায়ণ, মহাভারত, ইলিয়দ, ওদিসি আলোচনা করলে আমাদের বক্তব্যের সত্যতা স্বীকৃত হবে, তামসেরা কুত্রাপি নায়ক হতে পারে না অবশ্য প্রতিনায়কত্ব করতে পারে। মধ্যস্থলাভিষিক্ত রজোগুণান্বিত বীরই ট্র্যাজেডির নায়ক-পদ গ্রহণ করতে পারে। লোভকে তাঁরা দমন করতে পারেন না, এখানে লোভ বলতে ষড়রিপুর কথাই নির্দেশিত হয়েছে। অর্থাৎ নায়ক এমন চরিত্রের হওয়া বাঞ্ছনীয় যে গুণাধিক্য থাকা সত্ত্বেও দুর্বলতা বা দূরদৃষ্টির অভাব বশতঃ তার বিচার বিভ্রান্তি (নৈতিক বিচ্যুতি) ঘটে, ফলে শনি প্রবেশ করে তার মহানিপাত ঘটায়।[৫] গুণাঢ্য হলেও চরম মুহূর্তে সামান্য ত্রুটির (ইচ্ছানিচ্ছাকৃত যাই-ই হোক) জন্য মতিচ্ছন্ন যে মানুষ ভয়াবহ প্রায়শ্চিত্ত করতে বাধ্য হয় সেই-ই ট্র্যাজেডির যোগ্য নায়ক। শোচনীয় এবং ভয়াবহ পরিণামের জন্য ত্রুটি বা দুর্বলতা থাকবেই। ক্লাসিক্যাল অথবা

৫. পোইএতিকে—১৩-৩ অনুচ্ছেদ

রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির তাবৎ নায়ক সম্পর্কেই এ-কথাটি সত্য। ওইদিপোউস (যাকে একান্তভাবে দৈবনিপীড়িত বলে মনে হয়) অথবা ওথেলো উভয় সম্পর্কেই এ-কথার সত্যতা স্বীকার্য। মহচ্চরিত্র তাঁরা সন্দেহ নেই তবু তাঁদের দুর্বলতাও কম ছিল না। রাজা লীয়র, হ্যামলেট, ম্যাকবেথ, কোরিওলেনাস, এমন কি ব্রুটাস পর্যন্ত এই দুর্বলতা (সাত্ত্বিক অহংকারও ত্রুটি) থেকে মুক্ত নন।[৬] রূপমোহও এমনতর ত্রুটি। রূপের আগুনেই অ্যাণ্টনি পুড়ে মরেছেন, গোবিন্দলাল ও সীতারামের চরম অধঃপতন ঘটেছে। বিক্রমদেব ভাঙনের কূলে এসে দাঁড়িয়েছেন। আবার অব্যবস্থিত-চিত্ততার ফলে মীর কাশেমের (চন্দ্রশেখর) জীবনে নেমে এসেছে চরম বিপর্যয়। এগুলিকে চারিত্রিক ত্রুটি বা দুর্বলতা ছাড়া আর কি বলা যেতে পারে? আর এঁরা যে মহৎ না হলেও বৃহৎ চরিত্র সে বিষয়ে তো সন্দেহ-ই নেই। খাঁটি সোনার অলংকার হয় না, তেমনি খাঁটি চরিত্র নিয়ে ট্র্যাজেডি হয় না। পূর্বেই বলা হয়েছে যে মহৎ চরিত্রের মহানিপাত আমাদের ন্যায়বোধকে আঘাত করে, বিশ্ববিধানের সম্পর্কে চিত্তকে সংশয়াকুল করে তোলে, অতএব মহৎ চরিত্রকে ট্র্যাজেডির নায়করূপে গ্রহণ করা ঔচিত্য-বিরোধী। এ ছাড়াও কথা আছে, মহৎ অর্থাৎ সর্বগুণান্বিত সাধু চরিত্র নায়ক (নরচন্দ্রমা) হলেও যেখানে ভিন্নমুখী প্রবৃত্তির দ্বন্দ্বই বড় কথা সেখানে অর্থাৎ ট্র্যাজেডিতে তার স্থান নেই। সাধারণতঃ মহৎ চরিত্র, নির্দ্বন্দ্ব, নিরুত্তাপ ও নিরভিযোগ। আপনাকে হনন করেও তিনি আঘাতকে বরণ করেন। তিনি বলেন, 'আরো আঘাত সইবে আমার।' প্রত্যাঘাত করেন না, ফলে নাটকীয় দ্বন্দ্ব শুরু হয়ে যায়। সকল দুর্ভাগ্য, সকল সংঘাত কেহ যদি পরম সহিষ্ণুতার সঙ্গে গ্রহণ করেন, যদি সকল বিপর্যয়ের মধ্যেও নিবাত নিষ্কম্প দীপশিখার মতো অনির্বাণ স্থির থাকতে পারেন এবং সকল অপরাধ ক্ষমা করেন তাহলে ঘটনা-প্রবাহ থেমে যেতে বাধ্য; কারণ ঘাত-প্রতিঘাতময় দ্বন্দ্বের মধ্যে দিয়েই তা গতিশীল হয়ে ওঠে এবং ভালোমন্দ

৬. "In Hamlet, Othello. Lear, Macbeth, Coriolanus, we have the ruin of noble natures through some defect of character" [Butcher—Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art—The Ideal Tragic Hero. p.-333.]

পরিণামে পৌঁছয়। তাছাড়া মনে রাখতে হবে যে মানবপ্রেমিক সত্যাগ্রহী মহাজীবনের দুঃখভোগ ও মৃত্যুবরণ আমাদের মনে শ্রদ্ধা ও বিস্ময় জাগ্রত করে, ট্র্যাজিক অনুভূতি নয়। করুণার অবতারকে করুণা করবো কেমন করে ? মহাজীবন ও মহামরণ একসূত্রে গ্রথিত—মহামরণের তটে মহাজীবনের অভ্যুদয়—জগতের ইতিহাসে তার অমর সাক্ষ্য আছে। সোক্রাতেস, বুদ্ধদেব, যীশুখৃষ্ট, মহাত্মা গান্ধী মানবতার মহাদিগন্ত—মহাকালের অলিক লাঞ্ছন। মানস আকাশের অনন্ত জ্যোতির্ময় বিস্ময়। মহাকাব্যের মহত্তম দীপ্ত। স্মর্তব্য :

ধর্মগতি সূক্ষ্ম অতি, মহত্তম জন
বেদনা দুঃসহতম করেছে বরণ।
মানব-দেবতা তাঁরা—দেবতার ধ্যান।

ট্র্যাজেডির নায়ক হবেন এমন চরিত্র যিনি আঘাতের প্রত্যাঘাত করতে সমর্থ না হলেও সমুন্নত, চরিত্র যাঁর বৃহৎ হলেও মহৎ নয়। যাঁরা মহাবীর মহাধীর নন। বীরোদ্ধত, ধীরোদাত্ত নন।

আরিস্তোতল ট্র্যাজেডির নায়ক চরিত্রের চারিটি ধর্মের উল্লেখ করেছেন : সততা, শোভনতা, সাদৃশ্য, সঙ্গতি (খ্রেস্তা, হার্মওনতা, হোমইখন্ ও হোমালন।)[৭] চরিত্র নিশ্চয়ই সৎ হবে, এ বিষয়ে সন্দেহ নেই। অবশ্য সততার অর্থ নিয়ে মতভেদ আছে। কোনো কোনো সমালোচক 'সৎ' শব্দের অর্থ করেছেন 'গৌরবসমৃদ্ধ।' কেহ কেহ বলেছেন 'প্রখ্যাত' দশজনের উর্ধ্বে সমুন্নত যাঁর শির। আবার কারো কারো মতে ধার্মিক। ট্র্যাজেডির নায়ক নিশ্চয়ই গৌরব-সমৃদ্ধ এবং প্রখ্যাত, কারণ সমাজের উচ্চমঞ্চে রাষ্ট্রশীর্ষে তাঁদের স্থান। তাঁরা অসাধারণ। কিন্তু তাঁরা নীতিধর্মের অবতার—ধারক ও বাহক নন। বস্তুতঃ আরিস্তোতল ধর্মনীতিগত প্রশ্নকেই একান্ত করে তোলেন নি। তিনি খ্রেস্তা (xρησtà) এই গ্রীক শব্দটি ব্যবহার করেছেন। এর অর্থ মর্যাদা-সম্পন্ন, যোগ্য, সৎ, সাধু, এবং কর্মের উপযুক্ত। সততার সঙ্গে যোগ্যতার প্রশ্নও রয়েছে। এর নিহিতার্থ কি ? আমাদের মনে হয় যে নীতিগত প্রশ্নকে এড়িয়ে না গেলেও তিনি ছাড়িয়ে গেছেন। ব্যাপারটা স্পষ্টতর করা যাক্—ট্র্যাজেডির নায়ক অসাধারণ চরিত্র। শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজেডির নায়ক চরিত্র

৭. পোইএতিকে ১৫-২, ৩, ৪, অনুচ্ছেদ।

আলোচনা করলে এ উক্তি সমর্থিত হবে। কিন্তু অসাধারণ চরিত্র মহৎ ও বৃহৎ দুই-ই হতে পারে। 'মহৎ' বলি তাঁকে যিনি অধ্যাত্মজীবনে শ্রেষ্ঠতা অর্জন করেছেন। যিনি সাত্ত্বিক-শ্রেষ্ঠ প্রজ্ঞা-সুপ্রতিষ্ঠিত মানুষ; যিনি দুঃখেষ্বনুদ্বিগ্নমনাঃ সুখেষু বিগতস্পৃহঃ, বীতরাগভয়ক্রোধঃ স্থিতধীঃ—এক কথায় যিনি মহাপুরুষ। আর বৃহৎ মানুষ তিনি যিনি রজোগুণান্বিত শৌর্যসাধক—এক কথায় বীর্যবন্ত একজন শিবাজী বা রাণা প্রতাপ, অন্যজন রামদাস বা শ্রীরামকৃষ্ণ। একজন কর্মী অন্য জন মর্মী। পূর্বেই বলা হয়েছে যাঁরা মহামানব তাঁদের নিয়ে মহাকাব্য হতে পারে—কিন্তু ট্র্যাজেডি হবে না। অপর পক্ষে বৃহৎ মানুষ তাঁরা যাঁরা বিরুদ্ধ শক্তি অথবা প্রতিকূল দৈবের আঘাতকে নীরবে সহ্য করেন না। স্পর্ধাভরে উন্নত. উদ্ধত ভঙ্গীতে দাঁড়িয়ে মৃত্যু পণ ক'রে প্রত্যাঘাত করতে উদ্যত হন। পাশ্চাত্যভূমি থেকে দৃষ্টান্ত আহরণ করে বলা যায় যে সোক্রাতেস এবং যেশুস মহাপুরুষ, নেপোলিয়ান বোনাপার্টি বীরপুরুষ। ট্র্যাজেডিতে ধীরোদাত্ত নয়, ধীরোদ্ধত নায়কের মৃত্যুঞ্জয়ী মৃত্যুগাথা—এঁদের কাছে

জীবনমৃত্যু পায়ের ভৃত্য চিত্ত ভাবনাহীন।

এঁরা রুদ্রের দূত, এঁদের প্রাণের উৎসাহ মৃত্যুকেও তুচ্ছ করে। এঁরা অভীষ্টলাভের পথে ন্যায়-অন্যায, পাপপুণ্য ভালোমন্দ এবং নীতিদুর্নীতির চুলচেরা বিচার করতে বসেন না। জীবনের মহাভাঙনের কূলে দাঁড়িয়েও প্রচণ্ড শক্তিতে সর্বস্ব দিয়ে হারজিতের খেলা খেলেন। এঁদের জীবনে মৃত্যুর মন্থন-বেগে জীবনের অমৃত ওঠে।

প্রসঙ্গতঃ প্যাগান গ্রীকদের সততা এবং খ্রীষ্টধর্মানুমোদিত সততার আদর্শ নিয়ে আলোচনা করা যেতে পারে। সহিষ্ণুতা, ক্ষমা, পতিতজনের প্রতি সহানুভূতি, বৈরাগ্য এবং বিনয় প্রভৃতি সত্ত্বগুণ খ্রীষ্টধর্মীয় সততার আদর্শ। এ ধর্ম ক্ষমা করতে, সহ্য করতেই বলে। এ ধর্ম বলে, 'মেরেছিস কলসীর কাণা, তা বলে কি প্রেম দিব না?' এ গালে চড় মারলে আর এক গাল পেতে দিতে বলে।[৮] কিন্তু গ্রীক ধারণা অন্যরূপ, তা রাজসিক, প্রতিস্পর্ধী,

৮. But I say unto you. That ye resist not evil; but whosoever shall smite thee on thy right cheek, turn to him the other also. [St. Matthew 5-39.]

শৌর্যসাধনা—বীরাচার[১]। তারা বলতে চায়—All that proceeds from pcwer is good. শৌর্যের পন্থাই শ্রেষ্ঠ পন্থা। অমিত-সাধনায় পথে অমৃত-সাধনা ট্র্যাজেডির নায়ক তাই যোদ্ধা—আমৃত্যু সংগ্রাম তার লক্ষ্য। তাই দেখা যায় যে ট্র্যাজেডির নায়ক সাধারণত: সম্রাট, সৈন্যাধ্যক্ষ বা তৎসদৃশ সম্মানার্হ বীর পুরুষ। মহাভারতের দুর্যোধন কর্ণ, বা অর্জুনকে কিংবা রামায়ণের রাবণকে নিয়ে ট্র্যাজেডি হবে কিন্তু ধর্মরাজ যুধিষ্ঠির কিংবা রামচন্দ্রকে নিয়ে ট্র্যাজেডি হবে না। পাশ্চাত্য সমালোচক শ্রীবুচারের এই কথাটি বড়ো সত্য :

"A blameless goodness has seldom the quality to make it dramatically strong."

অবশ্য নৈতিক সততাই যদি goodness এর একমাত্র অর্থ হয়। তাই বলে ট্র্যাজিক চরিত্রে নৈতিক সততা বা সত্ত্বগণ কিছু থাকবে না? নিশ্চয়ই থাকবে, কারণ চরিত্র যদি একান্তভাবে অসৎ হয় তাহ'লে সে চরিত্র সহানুভূতি অর্জন করবে কেমন করে? আমাদের বক্তব্য যে চরিত্র কেবলমাত্র সত্ত্বগুণান্বিত হলেই হবে না। তার প্রধান বস্তু রাজসিক গুণ ('রজসস্তু ফলং দুঃখম্, রজসো লোভ এবচ') শৌর্য সাধনা। এ বস্তু মহত্ত্ব নয়, বৃহত্ত্বের লক্ষণ। এর পরেও প্রশ্ন উঠেছে তবে কি অসৎ চরিত্র ট্র্যাজেডিতে স্থান পেতে পারে না? তার সহজ উত্তর অসৎ চরিত্র যদি কাপুরুষ না হয়ে বিরাট শক্তির অধিকারী হয়, যদি তার প্রচণ্ড অন্যায়ের সঙ্গে বুদ্ধির তীক্ষ্ণতা এবং ভয়াবহতা

১. Machiavelli who found virtue evan in Caesar, Borgia, has himself vividly expressed the opposition of the Two Ideals —"Christianity places the supreme good in humility, meekness, and the contempt of wordly things, while Paganism sees it in greatness of soul, strength of body, and all the qualities that make a man formidable.

[F. L. Lucas Tragedy. Character p. p. 108-109.]

সমালোচক প্রবর L. Abercrombie তাঁর The Epic গ্রন্থে বলেছেন, In Homer for instance, it can be seen pretty clearly that a good man is simply a man of active individuality. Etymologically the 'good' man is the admirable man. In this sense, Homer's gods are certainly "good".

সংযুক্ত থাকে তবে সে চরিত্র অনেকখানি গৌরবান্বিত হয়ে ওঠে এবং ট্র্যাজেডিতে স্থান পেতে পারে। এমন চরিত্রের অতি মানবীয় (দানবীয়?) শক্তির পতনে সহানুভূতি জাগে। অবশ্য শাস্তির মাত্রা অপরাধকে ছাড়িয়ে যাওয়া চাই। তবুও বোধ করি বলা যায় যে প্রচণ্ড নাটকীয় শক্তির অতিকাম্য ধ্বংসের ফলেও এক ধরণের করুণ বিষাদ চিত্তকে আচ্ছন্ন করে। প্রসঙ্গতঃ শ্রীশ্রীচণ্ডীকাব্য থেকে কিছু উদ্ধৃত করি—দৈত্যভ্রাতৃদ্বয় মধুকৈটভের পদভারে ত্রিলোক কম্পমান, দেববৃন্দ শোকে মুহ্যমান। কারণ সলিলার্ণবোত্থিত বিষ্ণু পাঁচহাজার বৎসর তাঁদের সঙ্গে বহুযুদ্ধে তাঁদের পরাভূত করতে পারলেন না। তারপর মহামায়াদ্বারা বিমোহিত তাঁরা বিষ্ণুর যুদ্ধে সন্তোষ প্রকাশ করে তাঁকে বর প্রার্থনা করতে বললেন। বিষ্ণু তাঁদের কাছে তাঁদেরই মৃত্যুবর প্রার্থনা করলেন। অসুরদ্বয় সানন্দে তাঁর প্রার্থনা মঞ্জুর করে পিতৃদেব বিষ্ণুর হস্তে শ্লাঘ্য মৃত্যু বরণ করলেন। এঁদের মহিমময় মৃত্যু চিত্তকে বিষাদাচ্ছন্ন করে।[১০] ট্র্যাজিক না হলেও এ একধরণের বিষাদ-করুণ অনুভূতি। অবশ্য ম্যাকবেথের মহাপতন ও মহাপ্রায়শ্চিত্ত সত্যই ট্র্যাজিক। ক্লাইমেস্ত্রার মৃত্যুভীত কণ্ঠস্বর আমাদের চিত্তকে ট্র্যাজিক বেদনায় বিমূঢ় করে তোলে। প্রচণ্ড শক্তির প্রতি মানুষের স্বাভাবিক আকর্ষণ আছে বলেই তার বিনষ্টিতে ট্র্যাজিক না হলেও একধরণের বিষাদকরুণ অনুভূতি চিত্তকে বিচলিত করে। মেঘনাদবধ কাব্যে মেঘনাদের মৃত্যু কবিকে বেদনায় মুহ্যমান করেছিল, তিনি লিখেছেন—It cost me many a tear to kill him.[১১] এ অনুভূতিকে কী বলবো? নূরজাহান (দ্বিজেন্দ্রলাল) এর পাপেরও শেষ নেই, প্রায়শ্চিত্তেরও শেষ নেই। প্রচণ্ড শক্তির সুনিশ্চিত ভয়াবহতা নিঃশেষে ভেঙে চুরমার হয়ে গিয়েছে। এ পতন—মহতী বিনষ্টি, নিশ্চয়ই ট্র্যাজিক।

শিল্পগত বিচার ও নীতিগত বিচারের মধ্যে এক ধরনের বিরোধিতা আছে। এই প্রসঙ্গে শীলার বলেছেন:

Theft, for example, is a thing absolutly base...it is always

১০. শ্রীশ্রীচণ্ডী ১ম অধ্যায় শ্লোঃ সংখ্যা—৯৩-১০১।

১১. রাজনারায়ণকে লিখিত পত্র—৫। মেঘনাদবধকাব্য—ভূমিকা পৃঃ ১৩, মধুসূদন গ্রন্থাবলী (কাব্য)।

an indelible brand stamped upon the thief, and aesthetically speaking he will always remain a base subject···Accordingly to this view a man who robs would always be an object to be rejected by the poet who wishes to present serious pictures. But suppose this man is at the same time a murderer, he is even more to be condemned by the moral law. But in the aesthetic judgment he is raised one degree higher....He who abases himself by a vile action can to a certain extent be raised by a crime, and can be thus reinstated in our aesthetic estimation."[১২]

ভয়ংকর অপরাধের সম্মুখে আমরা অপরাধের গুরুত্ব অথবা গুণাগুণ বিচার করতে পারি না। তার দারুণ পরিণামের কথা ভেবে বিমূঢ় হয়ে যাই—আমাদের বিচারবোধ, মূল্যায়ন স্তব্ধ হয়ে যায়।

উপরি-উক্ত আলোচনা থেকে এই সিদ্ধান্তে উপনীত হতে পারি যে সদসৎ যাই হোক না কেন প্রচণ্ড শক্তির মহানিপাত আমাদের মনে এক ধরনের বিষাদবোধ জাগিয়ে তোলে এবং ট্র্যাজেডিতে তার স্থান আছে। সার কথা এই যে ট্র্যাজেডির নায়ককে বৃহৎ হতে হবে। বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে নূরজাহান, রঘুপতি, ক্ষেমংকর ট্র্যাজেডির যোগ্য নায়ক। আর সততার অর্থ যদি একান্তভাবে নীতিগত সাত্ত্বিকতা হয় তাহলে বলতে হয় যে ট্র্যাজেডির নায়ক মুখ্যতঃ সাত্ত্বিক হবে না। মনে রাখা প্রয়োজন যে বৃহৎ চরিত্র মহৎ না হতে পারে কিন্তু তা নির্গুণ হবে কেন? এই প্রসঙ্গে শ্রদ্ধেয় সমালোচক ডবলিউ. এম. ডিকসনের গ্রন্থ থেকে কিছু উদ্ধৃত করা যাক:

Though the Puritan could not bring himself to believe it, there are many good things in the world beside goodness and we may even without alarm admit that there is, as Hazlitt wrote, a principle in man, which makes him read with admiration, and reconciles him in fact, to the triumphant progress of the conquerors and mighty Hunters of Mankind.[১৩]

১২. Schiller's Aesthetic Essays p. 251 (Bell & Sons.)

১৩. W. M. Dixon. Tragedy, Schopenhauer on Tragedy. p. 203.

দ্বিতীয় চারিত্রিক ধর্ম বা গুণ শোভনতা (হারমওন্‌তা—propriety) পুরুষের মধ্যে এক ধরণের শৌর্য আছে কিন্তু নারীর মধ্যে সেই শৌর্য বা নিরঙ্কুশ চাতুর্য শোভন নয়। রবীন্দ্রনাথের চিত্রাঙ্গদার কথা মনে করা যেতে পারে। পুরুষকে যথার্থ পুরুষ হতে হবে এবং নারীকে হতে হবে যথার্থ নারী। পৌরুষ এবং নিরঙ্কুশ চাতুর্য নারীর পক্ষে অশোভন। (এক্ষেত্রে নারীসুলভ ছলাকলার কথা বলা হচ্ছে না।) এখানে পৌরুষ বলতে তিনি বোধ করি নিষ্করুণ কঠোরতা বা পারুষ্য এবং নারীত্ব বলতে কোমলতা বা কমনীয়তা বোঝাতে চেয়েছেন। কিন্তু নারী পুরুষের ভেদরেখা কী এইখানে? গ্রীক নাটকের ক্লুতাইমেস্ত্রা, বা মেদেইয়া, অথবা লেডী ম্যাকবেথ কী অশোভন? এ সম্বন্ধে কবি কোলরিজ বলেন :

I adopt with full faith the theory of Aristotle that poetry as poetry is essentially ideal, that it avoids and excludes all accident, that its apparent individualities of rank, character or occupation, must be representative of a class, and that the persons of poetry must be clothed with generic attributes, with the common attributes of the class, not such as one gifted individual might possibly possess, but such as from his situation it is most possible that he would possess.

অর্থাৎ নাটকের চরিত্র শ্রেণীর প্রতিভূ হবে। কথাটা পরিষ্কার করে বলি। প্রত্যেক দেশে মানুষের মধ্যে গোষ্ঠীগত বৈশিষ্ট্য বা পার্থক্য আছে। নির্দিষ্ট কাঠামোর মধ্যে তার সুসংহত বিকাশ। মানুষের কর্ম-বৃত্তির মধ্যেও শ্রেণিগত বৈশিষ্ট্য বা অনন্যসাধারণতা বর্তমান। সুদীর্ঘকালের কর্ষণার ফলে এই বিশিষ্টরূপ গড়ে উঠে প্রায় তত্তৎশ্রেণীর মানুষের প্রকৃতিতে পরিণত হয়েছে। ব্রাহ্মণকে ব্রাহ্মণের মত বিশেষগুণের অধিকারী না হলে চলবে না, ক্ষত্রিয়ের মধ্যে ক্ষাত্রধর্মের প্রকাশ বাঞ্ছনীয়, বৈশ্য এবং শূদ্রের ক্ষেত্রেও তাই। শ্রেণিগত দোষগুণের বৈশিষ্ট্য ব্যক্তিসত্তাকে প্রভাবিত করবেই। আপাতপ্রতীয়মান স্বাতন্ত্র্য বাহ্য এবং পোষাকী। কেহ কেহ অর্থ করেছেন, চরিত্র হবে 'true to type', তা দেশ ও জাতির পরিচয়কে বহন করবে, না করলে শোভন হবে না। শ্রীহামফ্রি হাউস বলেছেন,

"Very tentatively indeed I wish to suggest that the

controlling conception in Aristotle's mind is what is plainly a kind of classification, may have been that of status, as that was defined by law, by custom and by function,"[১৪]

অর্থাৎ সামাজিক বা রাষ্ট্রীয় পদমর্যাদানুসারে চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য রক্ষিত হবে। সম্রাট হবেন সম্রাটের মত, সৈন্যাধ্যক্ষ সৈন্যাধ্যক্ষের মত আর দাস দাসের মত।

কবি ব্লেক ভিন্নমতাবলম্বী। তিনি বলেন :

To generalise is to be an idiot, to particularise is the distinction of merit." (Notes on Renolds)

চরিত্রের সাধারণীকরণ শিল্প-মহিমা ক্ষুণ্ণ করে, বিশিষ্ট রূপাকৃতিই শিল্পোৎকর্ষ।

আসল কথা, বাস্তবক্ষেত্রে যাই হোক না কেন কাব্যে বা নাটকে চরিত্র স্বেমহিম্নি (স্বকীয় মহিমায়) প্রতিষ্ঠিত। তা শ্রেণীকে এড়িয়ে যায় না তাকে পেরিয়ে যায়। নির্বিশেষ ও বিশেষের যুগলরূপই শ্রেষ্ঠ কলাকৃতি। তা অপরিচিত হবে না, হবে অপূর্ব, তা জাতির প্রতিভূ হয়েও তা বিশেষ ব্যক্তিসত্তা হবে[১৫]—তাকে অনন্য হতে হবে। পাশ্চাত্য সমালোচকের এই কথাটি বড়ো সত্য—

The individual ia the absolute of poetry[১৬]

কিছু দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করা যাক, বিসর্জন নাটকের জয়সিংহ রাজপুত। প্রতিজ্ঞা-পালনের জন্য আত্মদান রাজপুত জাতির চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য—

১৪. Humphry House—Aristotle's Poetics. Ch. IV. The Tragic Action and Character. (Appropriateness of Character) pp. 88-89.

১৫. The most perfect of all character drawing is that which while possessing the type invests it with distinctive personal merits. [H. E. Haigh. The Tragic Drama of the Greeks.

১৬. W. M. Dixon. Tragedy ch. xxxviii. The Central Issue. p 18

তাদের ধর্ম। জয়সিংহ চরিত্রে তার প্রকাশ আছে কিন্তু এইটাই তার চরিত্রের একমাত্র এবং শেষ পরিচয় নয়—সে প্রেমিক; সে স্নেহশীল ও ভক্তিমান। তার মধ্যে দ্বন্দ্ব আছে, দুর্বলতা আছে, এইখানে সে স্বতন্ত্র ব্যক্তি (Individual) সে তারই মত, অনন্য এবং এইখানেই তার গৌরব। ম্যাকবেথ ও ওথেলো উভয়েই যোদ্ধা। যোদ্ধমনোভাব শেষ পর্যন্ত তারা পরিত্যাগ করেনি। ভয়ংকর এবং চরম বিপর্যয়ের মধ্যেও ম্যাকবেথের সৈনিকসত্তা শেষবারের মতো শৌর্যের অপূর্ব আভায় উজ্জ্বল হয়ে উঠেছে, ওথেলোর আত্মবিনাশের মধ্যে যোদ্ধজনোচিত গৌরবের পরিচয় আছে। যা ঔচিত্যবিরোধী নয়, যা যথাযথ তাই ঘটেছে—তবু তাদের ব্যক্তিরূপের স্বাতন্ত্র্য এবং অপূর্বতা লক্ষণীয়। সোফেক্লেসের আইয়াস-চরিত্র সম্পর্কেও এ-কথা প্রযোজ্য। বিক্ষোভ ও বেদনার অনুভূতির মধ্যে সেই ব্যক্তিরূপের সার্থক প্রকাশ। শুধু সৈনিকরূপেই তাদের শেষ পরিচয় দেওয়া যাবে না। ব্যক্তিরূপের অনন্যতা (Individualism) তাদের চরিত্রকে বিশেষ মহিমা দান করেছে। নির্বিশেষের বিশেষ রূপই সৃষ্টি ও শিল্পসৃষ্টির পরম সার্থকতা—সমস্ত শ্রেষ্ঠ চরিত্রে এ মহিমা পরিলক্ষিত হবে। 'শ্রীশ্রীচণ্ডীকাব্যে মহাকালী, মহালক্ষ্মী ও মহাসরস্বতী মহামায়ার এই ত্রিবিধ প্রকাশ তবু তাঁদের রূপের বৈশিষ্ট্য লক্ষণীয়। অবান্তর মনে হলেও কিয়দংশ উদ্ধৃত না করে পারলাম না।

মহাকালীর ধ্যানে তাঁর রূপ বর্ণনা-প্রসঙ্গে বলা হয়েছে—'নীলাশ্মদ্যুতি-মাস্যপাদদশকা' —দেবী নীলকান্ত-মণিতুল্য প্রভাবিশিষ্টা দশমুখ ও দশপাদ-বিশিষ্টা। 'উদ্যদ্ভানুসহস্রকান্তিমরুণ ক্ষৌমা'—'যিনি সহস্র উদীয়মান রবিতুল্য-রক্তবর্ণা, রক্তবর্ণ কৌষেয় বস্ত্র-পরিহিতা।' এই রূপে মহালক্ষ্মী পরিকল্পিতা। আর মহাসরস্বতী, 'ঘনান্তবিলসচ্ছীতাংশুতুল্যপ্রভা' মেঘ-মধ্যস্থিতা চন্দ্রতুল্যস্নিগ্ধপ্রভাযুক্তা। জানিনা—অন্য কোনো দেশের কাব্য-সৃষ্টিতে এর তুলনা আছে কিনা।

চরিত্র সৃষ্টিতে শোভনতার সীমা অতিক্রান্ত হয়েছে ওইদিপোউস চরিত্রে। তার মতো বীর স্কুলাতে (scylla) শোকার্ত হাহাকার করেছে। মেঘনাদবধ কাব্যে পুত্রহারা রাবণ কিন্তু শোকে ভেঙ্গে পড়েন নি। পুত্রশোকবিধুরা মন্দোদরী রাজপদে লুণ্ঠিতা, 'রাজ পদে পড়িয়া মহিষী, রাবণ তাঁকে সান্ত্বনা দিয়ে বলেছেন :

"বাম এবে, রক্ষঃকুলেন্দ্রাণি,"
আমা দোঁহা প্রতি বিধি। তবে যে বাঁচিছি
এখনও, সে কেবল প্রতিবিধিৎসিতে
মৃত্যু তার।

মহাবিপর্যয়ের মধ্যে এই অটলোন্নতশির রাবণ যথার্থ ট্র্যাজেডি-কাব্যের নায়ক। স্বামীজী যথার্থই বলেছেন :

"যেখানে ইন্দ্রজিৎ নিহিত হয়েছে, শোকে মুহ্যমানা মন্দোদরী রাবণকে যুদ্ধে যেতে নিষেধ করছে ; কিন্তু রাবণ পুত্রশোক মন থেকে জোর করে ঠেলে ফেলে মহাবীরের ন্যায় যুদ্ধে কৃতসঙ্কল্প—প্রতিহিংসা ও ক্রোধানলে স্ত্রীপুত্র সব ভুলে যুদ্ধের জন্য গমনোদ্যত—সেই স্থানই হচ্ছে কাব্যের শ্রেষ্ঠ কল্পনা।"[১৭]

কিন্তু এই কাব্যের দ্বিতীয় সর্গের হর-পার্বতীর চিত্র শোভন ও যথাযথ হয়নি। অনৌচিত্য দোষে দুষ্ট। কবি সিদ্ধরসের ব্যতিক্রম ক'রে কাব্যোৎকর্ষের হানি ঘটিয়েছেন। আমাদের অলঙ্কার-শাস্ত্রে কাব্যের ধর্মকে 'ঔচিত্য' বলা হয়েছে :

অনৌচিত্যাদৃতে নান্যদ্রসভঙ্গস্য কারণম্।
প্রসিদ্ধৌচিত্যবন্ধস্তু রসস্যোপনিষৎপরা।[১৮]

অনৌচিত্য ছাড়া কাব্যের রসভঙ্গের আর কোনো কারণ নেই। এই ঔচিত্য-বন্ধনই রসের উপনিষৎ, কাব্যতত্ত্বের পরা বিদ্যা।

চরিত্রের তৃতীয় ধর্ম হচ্ছে সাদৃশ্য (*Tpltov δє́ Tó Omoiov*) হোমইয়ন—অর্থাৎ like, resembling বা agreeing with মত, সদৃশ বা অনুগামী। কিসের মতো? কার অনুগামী? শ্রীবাইওয়াটার অনুবাদ করেছেন, 'like the reality' বাস্তবের মতো। কিন্তু বাস্তব বলতে কী বুঝবো? ব্যাবহারিক বাস্তব আর শিল্পের বাস্তব তো এক নয়। আবার বাস্তবের নিছক অনুকারিতা তো শিল্প নয়। আরিস্তোতল এই অংশে খুব স্পষ্ট নন। তিনি শুধু বলেছেন যে এই গুণ সত্তা ও শোভনতা থেকে স্বতন্ত্র। শ্রীলুকাস বলেন, সম্ভবতঃ এর অর্থ true to tradition—ঐতিহ্যানুগামী। তাঁর কথায় বলি :

১৭। স্বামী বিবেকানন্দের বাণী ও রচনা। নবম খণ্ড, পৃঃ ২১২।
১৮। ধ্বন্যালোক ৩।১০-১৪ বৃত্তি।

The tragic character must also be, he says "OMOIOS (হোময়য়স)—the sense of which is uncertain; probably it means "true to tradition"—(the characters of Greek tragedy being always legendary figures). That is to say, in Greek tragedy Medea must not be made too soft-hearted. Just as in a Bible play. Jeremiah could not be presented as a buoyant optimist or Herod with a passion for children.[১৯]

তিনি বলতে চান যে পুরাণে যা আছে তার সত্যতা যথাযথ রক্ষিতব্য। কিন্তু যথার্থ শিল্পী কি তা মেনে চলেন? বিপরীত ব্যাপার তো কম চোখে পড়ে না। কালিদাসের দুষ্মন্ত শকুন্তলা কি মহাভারতে বর্ণিত উক্ত চরিত্র-দ্বয়ের সত্যানুকৃতি? শ্রীঅরবিন্দের পুরূরবা-উর্বশীকথা বা সাবিত্রী কি নবতর সৃষ্টির সৌন্দর্যধাম নয়? প্রশ্নটি অনিবার্যতার। দেখতে হবে যা সৃষ্টি করা হয়েছে তা অনিবার্য কি না, সন্তোষজনক এবং বিশ্বাসজনক কি না? 'যা হয় নাই, হবে নারে।' শ্রেষ্ঠ সৃষ্টির লক্ষণই এই। কাব্য সৃষ্টির রেরিবা এই অনিবার্য সৌন্দর্যবোধ। শ্রেষ্ঠ শিল্প তাই—'কীর্তিঃ পৃষ্ঠং গিরেরিব, পর্বত পৃষ্ঠের ন্যায় সমুন্নত কীর্তি—ঊর্ধ্ব-পবিত্রো বাজিনীব স্বমৃতমস্মি; সূর্যে যেরূপ অমৃত আছে সেইরূপ পবিত্র আনন্দাত্মা, দ্রবিণং সর্বচসম্, দীপ্তিমৎ ব্রহ্ম স্বরূপধন। শিল্পী তো স্রষ্টা আর স্রষ্টার কাজ নবায়ণ বা পুনর্নির্মিতি। তিনি অনুকরণ করেন না। ব্যক্তির মহত্ত্ব তার নৈর্ব্যক্তিকের মহত্ত্ব। শিল্পের মহত্ত্বও বিশেষের মধ্যে নির্বিশেষের ব্যঞ্জনা। অবশ্য সম্ভাব্যতার প্রশ্ন আছে। শ্রীবুচার বলেছেন, এর অর্থ 'আমাদের মতো':

(Like ourselves) As it is, we arrive at the result that tragic hero is a man of noble nature, like ourselves in elemental feelings and emotions, idealised indeed, but with so large a share of our common humanity as to enlist our eager interest and sympathy.[২০]

ট্র্যাজেডির নায়ক বৃহৎ-স্বভাব হলেও আমাদেরই মতো আদিম মানব-

১৯। Tragedy—Character—p. 106.

২০. Butcher—Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art—The Ideal Tragic Hero. p. 317.

প্রকৃতির আবেগানুভূতির অধীন। আদর্শান্বিত কিন্তু সাধারণ মানুষের বেদনা ও দুর্বলতামুক্ত নয়; সত্যই তো, আমাদের সঙ্গে তাঁদের কোন যোগ যদি না থাকে, যদি তাঁরা মানুষের বহু উর্ধ্বে দেবকল্পপুরুষ বা দেবতা হন অথবা হীন পশুপ্রকৃতি হন তাহলে তাঁদের দারুণ করুণ পরিণামের জন্য আমাদের মনে সহানুভূতি জাগবে কেন? সহানুভূতি ও ভীতির উদ্রেকের জন্য নায়কের আমাদের অর্থাৎ সাধারণ মানুষের সমশ্রেণীর হওয়া দরকার। তাঁর কথাই আবার বলি:

No 'faultily faultless' hero, any more than a consummate villain, can inspire so vital a sympathy, as the hero whose weakness and whose strengrh alike bring him within the range of our common humanity,[২১]

শেকসপীয়রের সৃষ্ট চরিত্র সম্পর্কে অধ্যাপক শ্রীব্রাডলি ঠিক এমন কথাই বলেছেন:

His tragic characters are made of the stuff we find within ourselves and within the persons who surround us, But by an intensification of the life which they share with others, they are raised above them,[২২]

আমাদের অথবা তাঁদের পার্শ্বচরদের চরিত্র যে-ধাতুতে গঠিত তাঁরাও সেই একই ধাতুতে গঠিত, কিন্তু জীবনীশক্তি বহুগুণে ঋদ্ধতর বলেই তাঁরা সাধারণ মানুষের উর্ধ্বে। অসাধারণ চরিত্রের গভীর গহনে সাধারণ মানুষের বেদনা ও দুর্বলতা ফল্গুধারার মতোই বহমান। জীবনের চরম মুহূর্তে তার প্রকাশ ঘটে। কালিদাসের 'কুমারসম্ভবম্' থেকে একটি চিত্র উপস্থাপিত করি:

যোগিরাজ ভগবান বিরূপাক্ষ হিমাচলের প্রত্যন্ত প্রদেশে ধ্যানমগ্ন—অবৃষ্টিসংরম্ভ মেঘ, অনুত্তরঙ্গসমুদ্র ও নিবাতনিষ্কম্প প্রদীপশিখার মতোই জ্যোতির্দীপ্ত প্রশান্তমহিমা। মদন ও বসন্ত সহস্র প্রচেষ্টাতেও তাঁর ধ্যানভঙ্গ করতে পারেননি। ঘনশাখ নমেরুবৃক্ষতলে নতাংস মদন ভীতিবিহ্বল, বসন্ত

২১. Ibid. p. 333.
২২. Bradely—Shakespearean Tragedy Ch, T. p. 20.

হৃতশক্তি ভগ্নশাখ। বনভূমি চিত্রার্পিত-প্রায়, স্পন্দনশূন্য। এমন ভূমিকায় 'পর্য্যাপ্ত পুষ্পস্তবকাবনম্রা সঞ্চারিণী পল্লবিনী লতেব' শৈলরাজদুহিতা পার্বতী মানসসমাহৃত পদ্মবীজের মালা নিয়ে ভগবান বিরূপাক্ষের সম্মুখে এসে দাঁড়ালেন।

'অকস্মাৎ পুরুষের বক্ষো মাঝে চিত্ত আত্মহারা, নাচে রক্তধারা।'

'হরস্তুকিঞ্চিৎ পরিবৃত্ত-ধৈর্য্যশ্চচন্দ্রোদয়ারম্ভ ইবাম্বুরাশিঃ।'

মুহূর্তের জন্য হলেও যোগিবর বিচলিত হলেন। সাধারণ মানুষের মতো তিনি যে রূপমোহের অধীন তা প্রমাণিত হ'ল। এখানে তিনি আমাদেরই একজন। (like ourselves)। শেকস্‌পীয়রের ক্লিয়োপেট্রা অসাধারণ নারী। যেমন মোহকর তার রূপ তেমনই ভয়ঙ্কর তার আকর্ষণ—নীলনদের সর্পিনী; বিলাসলীলা-কৌতুকময়ী সর্বনাশিনী। কিন্তু আন্টোনির মৃত্যু-শোকে মুহ্যমানা হয়ে যখন তিনি বলে ওঠেন :

'No more but e'en a woman, and
commanded
By such poor passion as the maid that milks
And does the meanest chares.

[Antony and Cleopatra Act IV Scene-14.]

তখন আর তিনি সম্রাজ্ঞী নন। সম্রাজ্ঞীর মধ্যে নারী-প্রকৃতি হাহাকার করে উঠেছে। কোথায় তাঁর ছলাকলা, ঐশ্বর্য্যের আড়ম্বর, কামোন্মত্ত বিলাসলীলা। প্রচণ্ড আঘাতে বেরিয়ে এসেছে চিরন্তনী নারীসত্তা। শ্রেষ্ঠ কবির চরিত্রসৃষ্টি এমনই হয়। তাইতো দেখি 'রাজসিংহ' উপন্যাস সাহাজাদী জেবউন্নিসা স্পর্ধোদ্ধত দম্ভভরে মবারকের মৃত্যু ঘটিয়ে তাঁর মৃত্যুসংবাদে মাটিতে লুটিয়ে হাহাকার করেন—"যদি চাষার মেয়ে হতাম।" 'শেষের কবিতা'য় প্রসাধনসর্বস্বা আধুনিকা নারী কে. টি. মিত্তিরের শিক্ষার গর্ব চূর্ণ হয়ে যায়। এনামেল-করা মুখের উপর দিয়ে দরদর করে চোখের জল গড়িয়ে পড়তে থাকে। দেখতে পাই সে আমাদেরই ঘরের পরিচিত মেয়ে। একেই বলে জীবনানুগামিতা—অন্য কথায় সাধারণ মানুষ, আমাদেরই মতো। দুর্যোগের মহারাত্রে চকিত বিদ্যুচ্চমকের মত সমস্ত দম্ভ-গর্ব-প্রচণ্ডতার অবরোধ ভেঙ্গে বেরিয়ে আসে চিরন্তন পুরুষ, চিরন্তনী নারী। জনকতনয়া সীতা, ভারতের প্রাণময়ী গীতা পঞ্চবটী বনে মারীচের মায়া-প্রভাবে এমনই

বিচলিতা হয়েছিলেন, মূর্ত সহিষ্ণুতাও আত্মহারা হয়েছিল, সাধারণ নারীর পর্যায়ে নেমে এসেছিলেন।

চরিত্রের চতুর্থ গুণ বা ধর্ম-সঙ্গতি অর্থাৎ. চরিত্রের আজীবন কর্মধারার মধ্যে সঙ্গতি থাকবেই। (T$\acute{\xi}$TapTov $\delta\acute{\xi}$ To OMaλov)।[২৩] অসঙ্গতি থাকলেও সঙ্গতভাবেই তাকে অসঙ্গত হতে হবে। অসঙ্গতিই যে চরিত্রের বৈশিষ্ট্য, তার জীবনে সূচনা থেকে শেষ পর্যন্ত অসঙ্গত ব্যাপারই দেখা যাবে। মনস্বী এমারসন একস্থানে বলেছেন—"Consistency is the hobgoblin of little minds." সঙ্গতি ক্ষুদ্রচেতাদের উপাস্য ব্রহ্মদৈত্য। লৌকিক জীবনে হয়তো এ উক্তি প্রযোজ্য কিন্তু শিল্পের অলৌকিক ক্ষেত্রে চরিত্র-সৃষ্টির ব্যাপারে মোটামুটি এই সঙ্গতির প্রয়োজন আছে। চরিত্রের বিবৃদ্ধি, পরিবর্তন এবং পরিণতি যেমন স্বাভাবিক, বুদ্ধিগ্রাহ্য নীতি এবং সুস্পষ্ট হেতুবাদ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হবে তেমনই তার বিকাশধারার মধ্যে আদ্যন্ত সামঞ্জস্য থাকবে। মনে রাখা দরকার শিল্পে আকস্মিকতার স্থান নেই বললেই হয়। (ভাগবতী সৃষ্টিতেও হয়তো নেই, তবে সর্বক্ষেত্রে আমরা কারণ খুঁজে পাই না।) মানুষের মেজাজ বলে একটা বস্তু আছে তা সহজেই বদলে যায়, সেখানে চরিত্রের রূপ নেই। এ ছাড়া স্বাভাবিক প্রবণতা অথবা অভ্যাসরূপ আর একটি নিত্যসত্তা আছে যা সহজে বদলায় না (স্বভাব যায় না মলে)। এইখানেই চরিত্রের ভিত্তি বা প্রাণকেন্দ্র। সহস্র বাহ্য পরিবর্তনের মধ্যেও তা একটি ঐক্যের ধারাবাহিকতা বা সামঞ্জস্য বজায় রেখে চলে। 'একটি বিন্দু স্থির আছে ঘূর্ণির মাঝখানে।' এই স্থির বিন্দুটির মধ্যে চরিত্রের প্রকাশ—এখানে ব্যাপ্তি আছে, বৃদ্ধি আছে, বিবর্তন আছে, সেই অসঙ্গতি।

তাই দেখা যায়, বঙ্কিমচন্দ্রের বিখ্যাত উপন্যাস 'কৃষ্ণকান্তের উইল'-এ রোহিণী চরিত্রের পরিবর্তনের আকস্মিকতা (অসঙ্গতি) নিয়ে বহু বিতর্কের সৃষ্টি হয়েছে। যদিও গভীরভাবে ভেবে দেখলে তা অসঙ্গত বলে মনে হবে না। আবার শরৎচন্দ্রের 'গৃহদাহ' উপন্যাসে সুরেশের চরিত্র নিয়ে সঙ্গতি-অসঙ্গতির প্রশ্ন তোলা যায়—যে সুরেশ মহিম-অন্ত প্রাণ, যে সুরেশ দু'দুবার বন্ধুকে মৃত্যুর কবল থেকে বাঁচিয়েছে, যার জন্য তার মান-অভিমান ও দুর্ভাবনার শেষ ছিল না, তার এমন সর্বনাশ সে কেমন করে সাধন করতে

২৩. পোইএতিক—১৫-৪.

পারলে ? আপাতদৃষ্টিতে সঙ্গত মনে না হলেও এর বীজ তার চরিত্রের মধ্যে ছিল। মহিমকে ভালোবাসার মধ্যে মহিমের কথা সে যতখানি ভেবেছে তার চেয়ে আত্মতৃপ্তির কথা ঢের বেশি চিন্তা করেছে। এ হচ্ছে আত্মেন্দ্রিয়-প্রীতি-ইচ্ছা, যথার্থ প্রেম কৃষ্ণেন্দ্রিয় (মহিমের প্রতি) প্রীতি-ইচ্ছা নয়। কথাটি পরিষ্কার করে বলি। একদা সে মহিমের দারিদ্র্য দূর করবার জন্য স্থির-প্রতিজ্ঞ হয়ে তাকে নিজগৃহে আনতে চেয়েছিল, তখন মহিম বলেছিল :

'সুরেশ, তুমি আমার বন্ধু। এমন বন্ধু আমার আর নেই; সংসারে আর ক'জনের আছে, তাও জানি না। এতকাল পরে এ বস্তু একটুখানি দেহের আরামের জন্য খুইয়ে বসব, আমাকে কি তুমি এতই নির্বোধ পেয়েছ ?'

উত্তরে সুরেশ জানিয়েছিল—'আর এত সতর্ক সাবধান, এত হিসাবপত্র করে না চললেই এ বন্ধুত্ব যদি নষ্ট হয়ে যায় ত যাক না, মহিম। এমনি কি তার মূল্য যে, সেজন্য শরীরের আরামটাকে উপেক্ষা করতে হবে ?' উত্তরটি ভেবে দেখবার মতো। একান্ত জড়বাদী সে, বন্ধুত্বের চেয়ে দেহের আরাম তার কাছে বড়ো। তাইতো দেহের আরামের জন্য বন্ধুত্বকে হত্যা করতে তার বাধে নি। তার চরিত্র বা কার্যাবলি অসঙ্গত নয়।

'চন্দ্রশেখর' উপন্যাসে প্রতাপের আত্মবিসর্জন তাঁর চরিত্রের সুসঙ্গত পরিণাম। প্রতাপ তাঁর কৈশোরেও শৈবলিনীর জন্য আত্মদান করতে উদ্যত হয়েছিলেন। তাঁর স্বভাবের মধ্যে এ-বীজ ছিল। শৈবলিনী পারে নি। সেদিনও আর শেষপর্যন্ত সে আত্মপরায়ণাই ছিল। নিজের সুখের কথাই ভেবেছে (চন্দ্রশেখর উপক্রমণিকা—২য় পরিচ্ছেদ।)

'মেঘনাদ বধ কাব্যের' পঞ্চম সর্গে লক্ষ্মণের যে শৌর্য, যে জিতেন্দ্রিয়তা, যে ক্ষাত্রগৌরব লক্ষ্য করি, ষষ্ঠ সর্গে তার একান্ত অভাব ঘটেছে। সেখানে তিনি ক্ষত্রকুলগ্লানি হীন কাপুরুষ। নিরস্ত্র যোদ্ধা মেঘনাদকে অন্যায়ভাবে হত্যা করেছেন—'মারি অরি পারি যে কৌশলে।' এ চরিত্র শুধু অসঙ্গত নয়, অশোভনও বটে।

আমাদের আলোচনার ফলশ্রুতি কী ? সংক্ষেপে বলা যায়—ট্র্যাজেডির নায়ক চরিত্র সৎ হবে যদিও সম্পূর্ণরূপে সৎ নয়—অর্থাৎ সে দেবতাও নয়, আবার দানবও নয়; দোষে-গুণে-গড়া মানুষ। সাধারণতঃ তার মধ্যে গুণাধিক্যই চোখে পড়ে। আবার সে আমাদেরই মতো (এরূপ না হলে

করুণা ও ভীতি জাগাতে পারে না।) জীবনের পথে চলতে চলতে ভুল করবে। ছোটোখাটো ভুল ত্রুটি হয়তো সে পার হয়ে যাবে কিন্তু চরম মুহূর্তে যদি সে ভুল করে তাহলে আর পরিত্রাণ নেই—পমাদো মচ্চুনো পদং অথবা প্রমাদ বৈ মৃত্যুমহং ব্রবীমি[২] (প্রমাদ মৃত্যুর পথ, প্রমাদকেই আমি বলি মৃত্যু)। তার পরিণাম হবে দারুণ করুণ। দুর্যোধন প্রমত্ত হয়ে সভাস্থলে রজঃস্বলা পাঞ্চালীর চরম অপমান করেন। পরিণামে তাঁর ভয়ংকর মৃত্যু, কুরুকুলধ্বংস। লংকাধিপতি রাবণ সম্বন্ধেও একই কথা প্রযোজ্য। মৈথিলীর অপমান রাবণের সবংশে নিধন এনেছে। এ ভুল বিচার-বিভ্রান্তি হতে পারে, দুর্বলতা অজ্ঞানতা, দুর্ভাগ্য, অথবা অহমিকাবশতঃ (শেষোক্ত কারণই বোধ করি সার কথা) 'যে পমত্তা যথা মতা। যারা প্রমত্ত তারা মৃতবৎ।

দ্বিতীয়তঃ মানুষ একাধারে বিভিন্ন সত্তাকে বহন করে। এদের অখণ্ড ঐক্যবদ্ধ এবং সজীব মিলনে চরিত্র গঠিত। তার মধ্যে ব্যক্তিগত স্বাতন্ত্র্যবোধ আছে, সমাজগত বৈশিষ্ট্য আছে আবার তা মানবোচিত দোষগুণের বাহিরে নয়। দেশকালের ধারায় তার বিশেষ রূপ, দেশকালের বাহিরে তার বিশ্বজনীন রূপ। এই বিভিন্নরূপের শোভন, সঙ্গত ও সুন্দর সমাহারে তার অখণ্ড সত্তা—সে একাধারে সমাজের প্রতিভূ আবার ব্যক্তি সে, প্রাণবান। কিন্তু এই সমাহার-দ্বন্দ্ব যদি দ্বন্দ্বে পরিণত হয় তাহলে মহতী বিনষ্টি অবশ্যম্ভাবী।

চরিত্র সৃষ্টির ব্যাকরণ এই। কিন্তু ব্যাকরণ দিয়ে জীবনকে ব্যাখ্যা করা যায় না। পারদকে হাত দিয়ে ধরার মতোই তা দুষ্কর। কোনো কিছুই চরম সিদ্ধান্ত নয়। প্রতিভা যা সৃষ্টি করে তা অপূর্ব বস্তু। তাই ব্যাকরণের নিয়মকে সম্পূর্ণ অগ্রাহ্য করেও কবি যদি সন্তোষজনক, বিশ্বাসজনকভাবে যথেষ্ট হেতুবাদের সহিত চরিত্রের বিবৃদ্ধি, বিবর্তন ও পরিণামকে অনিবার্যরূপে উপস্থাপিত করতে পারেন তাহলে সে চরিত্র-সৃষ্টি সার্থক। যা ঘটেছে তার অনুসরণ করাই বা অনুস্থাপনা করাই ব্যাকরণের বিধি আর যা অপূর্ব অথচ অনিবার্য তার উপস্থাপনাই শিল্পের চরমোৎকর্য। তা পূর্বাহ্ণে ব্যাখ্যাত হতে পারে না। যুগে যুগে শ্রেষ্ঠ শিল্পিগণ ব্যাকরণকে অতিক্রম করে দূর অজানিত ক্ষেত্রে শিল্পকে প্রসারিত করে নিয়ে চলেছেন। তাঁদের মায়াজালে ধরা দিচ্ছে সেই মানবরূপ যা আজও অজানা, আজও যা অধরা। নৈসর্গিক বিবর্তনের শেষ নেই 'যাত্রা তার রূপ হতে রূপে

প্রাণ হতে প্রাণে নিত্য অজানা সন্ধানে।' শিল্প-সৃষ্টির ক্ষেত্রেও সে কথা সমানভাবে প্রযোজ্য।

আর একটি বিষয়ের অবতারণা করে প্রসঙ্গ শেষ করতে চাই। মহাপুরুষ প্রণম্য। তাঁদের জ্যোতির্ময় সত্তা জীবনের স্থিরদ্যুতি আলোকস্তম্ভ। জীবনে তাঁরা এনেছেন অমৃত বার্তা। কিন্তু যে বৃহৎ মানুষ (heroically great, not spiritually) প্রবৃত্তির প্রচণ্ড আবেগে দেউলে হয়ে গেল, সব থেকেও সামান্য ভুলের জন্য সব খোয়ালো—সেই সব-খোয়ানো সর্বস্ব-হারানো জীবনের মহিমা,—সেই ভাঙাচোরা মানুষগুলির জীবনের স্ফটিকখণ্ড নিয়ে শিল্পের সৌম্যকান্তি ক্ষৌম-প্রসাদ গড়ে উঠেছে। তাঁদের দুঃখে আমাদের দৃষ্টি অশ্রুবাষ্পে ঝাপসা হয়ে আসে; হৃদয় বেদনায় ভেঙে পড়ে। প্রশ্ন জাগে কেন এই মহানিপাত। কেন এই বেদনা? কেন এই আত্মবিনাশ? এর জন্য দায়ী কে? আমরা চিৎকার করে বলে উঠি:

"What a piece of work is man? We cry, so much more beautiful and so much more terrible than we knew? Why should he be so if this beauty and greatness only tortures itself and throws itself away?"

আজও তার উত্তর মেলেনি। রবীন্দ্রনাথ এই কথাই বলেছেন

প্রথম দিনের সূর্য
প্রশ্ন করেছিল
সত্তার নূতন আবির্ভাবে
কে তুমি?
মেলেনি উত্তর।
বৎসর বৎসর চলে গেল।
দিবসের শেষ সূর্য
শেষ প্রশ্ন উচ্চারিল
পশ্চিম সাগর-তীরে
নিস্তব্ধ সন্ধ্যায়
কে তুমি?
পেল না উত্তর।

অতলান্ত রহস্য মানব-মহিমা।

৬

নায়কের রূপভেদ

নায়কের দারুণ করুণ-পরিণাম-সংঘটনই ট্র্যাজেডির লক্ষ্য অতএব পূর্ণাঙ্গ ও সার্থক ট্র্যাজেডি নায়কবিহীন হ'তে পারে না। নায়কের চারিত্রিক নীতি-চতুষ্টয় পূর্ব প্রবন্ধে উল্লিখিত হয়েছে। নায়ক অর্থাৎ নাটকাদির প্রধান পুরুষ—নী+অক্‌ (কর্ত্তৃ)। মানবিক দুর্বলতা এবং বহির্ঘটনার প্রবল চাপে বাধ্য হয়ে যে মানুষ কর্মপ্রবাহকে বিশেষ পরিণামে নিয়ন্ত্রিত করে সেই নায়ক।

বিভ্রান্তিবশেই নায়কের পরিণাম শোচনীয় হয়ে ওঠে। আর এই বিভ্রান্তি নানা রকমের হ'তে পারে। তার প্রকার-ভেদে নায়কের রূপভেদ ঘটে।*

প্রথমেই যে নায়কের কথা এসে পড়ে তাঁর জীবনে যে ভুলচুক ঘটেছে তা তাঁর অজ্ঞাতসারে এবং তিনি ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে অন্ধ বলে। কথাটা পরিষ্কার করি—

মানুষের দৃষ্টি সীমাবদ্ধ, দৃষ্টি তার কিছু দূর চলে, সবটা চলে না। যথাসম্ভব ভালোমন্দ বিচার ক'রে সে সিদ্ধান্ত গ্রহণ করে কিন্তু ভাগ্যের চক্রান্ত বা দৈবরহস্য ভেদ করতে পারে না। তার ফলে সদিচ্ছাপ্রণোদিত সিদ্ধান্তও নিদারুণ নিপাতের কারণ হয়ে ওঠে। এই যে অজ্ঞানতাজনিত ভুল এর জন্য নায়কের নৈতিক দায়িত্ব কতখানি? উত্তর বলতে হয় যে সিদ্ধান্ত-গ্রহণের মধ্যে যদি হঠকারিতা এবং অসাবধানতা না থাকে তবে নায়ক নীতিগতভাবে দায়ী নয়। গ্রীক নাট্যকার সফোক্লেসের ওইদিপোউস এই প্রকার নায়কের দৃষ্টান্ত। তাঁর কর্মফলেই চরম দুর্ভাগ্য ঘটেছে; কিন্তু এই কর্মের মূলে রয়েছে অজ্ঞতা এবং ভাগ্যের চক্রান্ত। তিনি চেষ্টা করেও আপনাকে রক্ষা করতে পারেন নি।

শেক্‌সপীয়রের ওথেলো নৈতিক উদ্দেশ্য নিয়ে সম্পূর্ণ সচেতনভাবে দেস্‌দেমোনাকে হত্যা করেছেন। অবশ্য তাঁর বিরুদ্ধে যে চক্রান্ত-জাল

* কাব্যালঙ্কারে ধীরোদাত্ত, ধীরপ্রশান্ত, ধীরললিত এবং ধীরোদ্ধত এই চারিপ্রকার নায়কের ভেদ প্রকাশ করা হয়েছে।

বিস্তৃত ছিল সে-সম্পর্কে তিনি সম্পূর্ণ অজ্ঞ ছিলেন। দেসদেমোনার প্রতি তীব্র ভালোবাসা এবং তজ্জনিত প্রবল চিত্তবিক্ষোভ তাঁকে যেন হঠকারী করে তুলেছে। বাংলা উপন্যাসে নবকুমার (কপালকুণ্ডলা) এবং মীরকাশেমের (চন্দ্রশেখর) হঠকারিতা তাঁদের দুর্ভাগ্যকে অনিবার্য করেছে। অবশ্য প্রবল ভালোবাসাই এই শোচনীয়তার মূল কারণ। এঁদের নৈতিক দায়িত্ব আছে কিনা? যদিও থাকে তা হ'লেও বলি এই হতভাগ্যদ্বয় প্রায়শ্চিত্ত কম করেননি।

মানুষের প্রবলতম রিপু কাম। এর থেকে যোগিশ্রেষ্ঠ স্বয়ং বিরূপাক্ষও নিজেকে রক্ষা করতে পারেন নি। মুহূর্তের জন্যে হলেও, বিচলিত হয়েছিলেন:

হরস্তু কিঞ্চিৎ পরিবৃত্তধৈর্যশ্চন্দ্রোদয়ারম্ভ ইবাম্বুরাশিঃ।

অনেক ট্র্যাজেডির মূলে এই কামবহ্নি জ্বলছে, আর শোচনীয়তার কারণ দুর্বৃত্ততা নয়, দুর্বলতা। এরূপক্ষেত্রে নীতিগত প্রশ্ন ওঠে কিনা? এ সম্পর্কে John S. Mackenzie তাঁর A Manual of Ethics গ্রন্থে যা বলেছেন তা উদ্ধৃত করা যেতে পারে:

If man is entirely 'carried away' by feeling—by anger or fear for instance—he cannot properly be said to act at all, any more than a stone acts when a man throws it at any object. We may judge the character of a man who is carried away by feeling or passion : we may say that he ought not to have allowed himself to be so carried away, but if he is entirely mastered by his passion we cannot pass a moral judgment on hia act more than the act of a mad man or one who is drunk. Moral activity or conduct is purposeful action and an action with a purpose is not simply moved by feeling, it is moved rather by ihought of some end to be attained. (The Meaning of Motive—Motive and Intention, Ch II, Page 51)

এইভাবে বিচার করলে মীরকাশেম অথবা নবকুমারকে নীতিগতভাবে দায়ী করা চলে না। ম্যাকবেথের সমস্ত ক্রিয়াকলাপ সোদ্দেশ্য—মৃণালিনী উপন্যাসের পশুপতিরও তাই—এস্থলে নৈতিক দায়িত্ব আছে। এখন এইসব মানুষকে অন্যায়কারী বলা যাবে কিনা? আরিস্তোতল তাঁর The

Nicomachehean Ethticsএ অন্যায় বা অন্যায়কারী মানুষের প্রসঙ্গে বলেছেন :

It does not follow, if a person commits injustice that he is necessarily unjust. To be unjust is not to commit an unjust action but to the moral state of injustice.

(Book—V, chap X)

প্রশ্নটা নির্ভর করছে একটি মাত্র অন্যায় কার্যের উপরে নয়, পরন্তু অন্যায়চারিতার (অন্যায় করবার সচেতন এবং স্থায়ী মনোবৃত্তি) উপর। তাই ওথেলো, নবকুমার অথবা মীরকাশেমের অবিমৃষ্যকারিতা অন্যায় হলেও তাঁরা অন্যায়কারী নন আর ম্যাকবেথ, ইয়াগো অথবা পশুপতির বিচারে ন্যায়দণ্ড অপরিহার্য বা নৈতিক দায়িত্ব থেকে তাঁদের মুক্তি নেই। 'বিসর্জন' নাটকের রঘুপতি ন্যায়তঃ দায়ী। যদিও 'তপতী' নাটকে বিক্রমদেবের দায়িত্ব সম্পর্কে প্রশ্ন থেকে যায়। আসল কথা বৌদ্ধিক বিভ্রান্তি (Intellectual error) বা অজ্ঞতাবশতঃ ঘটে এবং নৈতিক বিচ্যুতির (Moral error) মধ্যে বিভেদ-রেখা অতীব সূক্ষ্ম। একটা সহজেই আর একটার সঙ্গে জড়িয়ে যায়।

দ্বিতীয় পর্যায়ের নায়ক তাঁকেই বলা যায় যিনি স্বেচ্ছাক্রমে এবং জ্ঞাতসারে কর্মে রত হয়েছেন। এউরিপিদেসের মেদেইয়া স্বামীর বিশ্বাসঘাতকতার প্রতিশোধ নেওয়ার জন্য স্বেচ্ছায় পুত্র হত্যা করেছেন। পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নেওয়ার জন্য আ্যস্খুলসের আরিস্তস্ (Libation—Bearer) মাতৃহত্যায় ব্রতী হয়েছেন। ম্যাকবেথকেও এই পর্যায়ে ফেলা যায়। বাংলা নাটকে রমেশ (প্রফুল্ল) নূরজাহান (নূরজাহান) ঔরংজেব (সাজাহান) রঘুপতি (বিসর্জন) ক্ষেমংকর (মালিনী) শ্যামা (শ্যামা নৃত্যনাট্য) প্রতাপাদিত্য (প্রায়শ্চিত্ত) যে পাপাচরণ বা হত্যা করেছে বা ঘটাতে চেয়েছেন তা সচেতনভাবে এবং স্বেচ্ছাক্রমে। বাংলা উপন্যাসের ক্ষেত্রে জেবউন্নিসা (রাজসিংহ) গোবিন্দলাল (কৃষ্ণকান্তের উইল) হীরা (বিষবৃক্ষ) পশুপতি (মৃণালিনী) এই পর্যায়ভুক্ত।

তৃতীয় পর্যায়ের নায়ক অবিবেচনাপ্রসূত নির্বুদ্ধিতার জন্য সর্বনাশ ডেকে আনেন। কিং লীয়র অহমিকাবশতঃ সম্যক বিবেচনা না ক'রে কর্ডেলিয়াকে পরিত্যাগ করেছেন। তাঁর মতিচ্ছন্ন ঘটেছিল। করিয়োলেনাসেরও তাই। তাঁর গর্ববোধ এবং আভিজাত্যসংজাত ঘৃণা মানুষের দুর্বলতা সম্বন্ধে তাঁকে

অন্ধ করে তুলেছে—তার ফলে সর্বনাশ ঘটেছে। বাংলা নাটকে প্রতাপাদিত্য (ক্ষীরোদপ্রসাদ) বিক্রমদেব (রাজা ও রানী) স্মর্তব্য। অবশ্য বিক্রমদেবের ক্ষেত্রে কামোন্মত্ততাও আছে। মীরকাশেম নির্বুদ্ধিতা ও অব্যবস্থিত-চিত্ততার জন্যই শোচনীয় পরিণামে পৌঁছেছেন আর অভিমানপ্রসূত ভ্রমরের নির্বুদ্ধিতাই কি তাঁর সর্বনাশের কারণ নয়?

চতুর্থ পর্যায়ের নায়ক উচ্চাকাংক্ষী কিন্তু অক্ষম। এদের উচ্চাকাংক্ষার সীমা নেই কিন্তু কাংক্ষিত বস্তু এমনই দুর্লভ এবং দৈবায়ত্ত যে তাকে লাভ করা সম্ভব নয়। মার্লোর ট্র্যাজেডির নায়কবৃন্দ এই পর্যায়ে পড়েন—এঁরা দুর্লভের পূজারী। Tamburlain (Tamburlain The Great, Dr. Faustus, Barabas The Jew of the Malta) এবং Edward the Second প্রচণ্ড বহিঃশক্তির সংগ্রামে পরাভূত ও বিধ্বস্ত—সর্বত্রই সীমাহীন আকাংক্ষার সর্বনাশা পরিণাম। Tamburlian বিশ্ববিজয়যাত্রায় ধাবিত হয়েছেন, Dr. Faustus বিশ্ব-জ্ঞানভাণ্ডারের পরিধি মাপতে চেয়েছেন—Barabas অসম্ভব পার্থিব সম্পদের স্বপ্নে বিভোর। এদের অসম্ভব দুরাশা ব্যর্থতায় পর্যবসিত হয়েছে।

এই উচ্চাকাংক্ষা এবং অক্ষমতার অন্যবিধ প্রকাশও আছে। Prometheus (Prometheus Bound—Aeschylius) প্রচণ্ড শক্তির বিরুদ্ধে সহস্র যন্ত্রণা সহ্য করেও অটল-উন্নত শিরে দাঁড়িয়েছিলেন; প্রশ্ন, জয়-পরাজয় নয়, প্রশ্ন, মৃত্যুবরণ করেও সংগ্রামশক্তির।

দীনবন্ধু মিত্রের 'নীলদর্পণ' নাটকে মৃত্যুপণ অক্ষম প্রচেষ্টার আর একটি দৃষ্টান্ত। বহিঃশক্তি শাণিত খড়্গের মতোই বিদ্রোহী নবীনমাধব এবং তাঁর আত্মীয়-আশ্রিতজনকে ছিন্নবিচ্ছিন্ন করেছে।

জগতে যে সকল বিপ্লবী আত্মা প্রবল উদ্ধত অন্যায়ের বিরুদ্ধে সংগ্রামে লিপ্ত হয়ে বিধ্বস্ত হয়ে গেছেন প্রসঙ্গতঃ তাঁরাও স্মরণীয়। বিরুদ্ধ শক্তির ভয়াবহ প্রচণ্ডতা এঁদের পিষে মেরেছে তবু এঁদের প্রমেথিউস্-আত্মা পরাভবের মাঝেও মানবশক্তির অপরাজেয়তাকে—মৃত্যুর মাঝে অমৃতকে প্রতিষ্ঠিত করেছে। বাস্তবজগতে সোক্রাতেস, খ্রীষ্ট এঁদের প্রতিনিধি। অদৃষ্টের চক্রান্তের বিরুদ্ধে মানবতার সংগ্রাম এঁদের জীবননীতি। ভারতবর্ষের স্বাধীনতা সংগ্রামের ইতিহাসে এমন মানুষের অভাব ঘটেনি—এঁরা সব অদ্ভুত ছেলে—'রক্তকরবী'র রঞ্জনের মতো—কিশোরের মত উদ্ধত

যক্ষরাজকে আক্রমণ করে বুদ্বুদের মতো বিলুপ্ত হয়ে যান তবু স্পর্ধোদ্ধত অন্যায় সহ্য করেন না। 'মুক্তধারা'র অভিজিতের মতো প্রাণ দিয়ে হারজিতের খেলা খেলেন, যন্ত্ররাজ বিভূতির প্রচণ্ড দম্ভকে ধুলায় লুটিয়ে দেন।

আবার অক্ষমতার অর্থ যদি কর্মকুণ্ঠা হয় তাহ'লে শেক্সপীয়রের হ্যামলেটকেও এই পর্যায়ে ফেলা যাবে।

পঞ্চম পর্যায়ে সম্পূর্ণ নির্দোষ নায়কের কথা বলা যেতে পারে। আরিস্তোতলের মতে নিষ্পাপ এবং নির্দোষ চরিত্র ট্রাজেডির নায়ক হতে পারে না, কারণ নিষ্পাপ চরিত্রের মহানিপাত ট্র্যাজিক বেদনা উদ্রিক্ত না ক'রে আমাদের ন্যায়বোধকে বিচলিত করে। তবু এমন নায়কও দেখা যায়। রোমিও জুলিয়েত এর দৃষ্টান্ত। পরস্পরকে ভালোবাসা যদি পাপ হয় তবে তাঁরা পাপ করেছেন! 'প্রফুল্ল' নাটকের প্রফুল্ল ভুল অবশ্য করেছেন কিন্তু তিনি নিষ্পাপ।

ষষ্ঠ পর্যায়ের নায়ক ভিন্নমুখী আদর্শের মধ্যে দোলাচলচিত্ত। দ্বন্দ্ব সদসতের নয়—দুটি ভিন্নমুখী সদাদর্শের মধ্যে দ্বন্দ্ব বেধে যায়। সোফোক্লেসের আঁতিগোনের মধ্যে এমন দ্বন্দ্ব বেধেছে—একদিকে রাজাদেশ অন্যদিকে পারিবারিক কর্তব্য তথা ভগবদ্বিধান। শেষ পর্যন্ত পারিবারিক কর্তব্য পালন করতে গিয়েই সর্বনাশ সাধিত হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের 'নটীর পূজা' নাটিকায় রাজাদেশে স্তূপপাদমূলে বৌদ্ধ ভিক্ষু উপালি দত্ত পূজার ভার পূজা-নৃত্যে পরিণত হয়ে শ্রীমতীর মৃত্যু ঘটিয়েছে। মালিনা নাটকে সুপ্রিয় চরিত্রের দ্বন্দ্ব—একদিকে বন্ধুকৃত্য অন্যদিকে ধর্মপালন জীবনে মহাদুর্ভাগ্য আনয়ন করেছে। 'গান্ধারীর আবেদন' নাট্যকাব্যে এই দ্বন্দ্ব পরিদৃশ্যমান, একদিকে অন্ধ পুত্রস্নেহ অন্যদিকে ন্যায়ধর্ম। 'সাজাহান' নাটকে (দ্বিজেন্দ্রলাল) এমন দ্বন্দ্বই চোখে পড়ে। স্নেহান্ধ সাজাহান দ্বন্দ্বের সম্মুখে ইতিকর্তব্যতা নির্ধারণ করতে না পেরে বিভ্রান্ত হয়ে পড়েন। এইসব ক্ষেত্রে নায়কের আত্মা দ্বিধাবিভক্ত হয়ে পড়ে। দু-নৌকায় পা দিয়ে বাঁচেনা কেউ—এমন নায়কের মৃত্যু অথবা চরম সর্বনাশ ছাড়া মুক্তি নেই।*

মানুষের জীবনের গতি বিচিত্র। পর্যায়ে পর্যায়ে বিভক্ত করা কঠিন।

---

* ওউক্ ওইও ওত্তি থোয়ো দুয়ো মোয়ই তা মোএমাতা—সাপফো।
I know not what to do ; my mind is divided.

হয়তো দেখা যাবে প্রত্যেক মানুষের সমস্যা স্বতন্ত্র। কোন দু'জনকে ঠিক এক কোঠায় ফেলা যায় না। আবার একজনকে হয়তো একাধিক কোঠায় আনা যেতে পারে। অতএব শেষ কথা কিছুই নেই। আলোচনা করা যায় কিন্তু চরম সিদ্ধান্তে পৌঁছানো সম্ভব নয়। Blake-এর বিখ্যাত উক্তিটি স্মরণ করে প্রবন্ধ শেষ করি—To generalise is to be an idiot. To particularise is the great distinction of merit.

৭

ট্র্যাজেডির ফলশ্রুতি

পাশ্চাত্য দেশে কাব্যের পরম সিদ্ধি ট্র্যাজেডি। দার্শনিক-প্রবর হেগেলের মতে, শিল্পের[১] পরম রূপ কাব্য আর কাব্যের পরম রূপ নাটক[২]। এর সঙ্গে আর একটি কথা যোগ করা যেতে পারে তা এই যে নাটকের পরম রূপ বা চরম উৎকর্ষ ট্র্যাজেডি।

দার্শনিক সমালোচক ও কাব্য-ব্যাখ্যাতা আরিস্তোতল তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ (Aristotle's Poetics) ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা[৩] নির্দেশ করেছেন। তার মধ্যে তাঁর বক্তব্য, ট্র্যাজেডির রূপ, প্রকাশভঙ্গী ও ফলশ্রুতি। এই ফলশ্রুতিই আমাদের আলোচ্য। সেখানে বলা হয়েছে যে ট্র্যাজেডির দৃশ্যাবলি দর্শক মনে করুণা ও ভীতি জাগ্রত করে এই অনুভূতি দুটির সহজ প্রকাশ ঘটায়। এই প্রকাশের ফলে মন ভারমুক্ত হয় এবং দর্শক আনন্দ লাভ করে।

ট্র্যাজেডির এই প্রক্রিয়ার পরিভাষা—কাথারসিস্। শব্দটি গ্রীক। ইংরাজি ভাষায় এর প্রতিশব্দ নিয়ে মতান্তর আছে। Greek-English Lexicon-এ এর অর্থ দেওয়া হয়েছে, a cleansing from guilt or defilement, purification. পাপমুক্তি বা শোধন, শব্দটির অভিধা যাই হোক, ব্যঞ্জনা সহজ নয়। বিদগ্ধ সমালোচকবৃন্দ বিভিন্ন-মতাবলম্বী। কারও কারও মতে শব্দটির অর্থ শোধন। ট্র্যাজেডি উক্ত অনুভূতিদ্বয়কে বিশুদ্ধ

১. শিল্প বলতে এখানে কাব্য, সংগীত, চিত্রকলা, ভাস্কর্য ও স্থাপত্য এই পাঁচটি চারু-শিল্পের কথাই বলা হয়েছে।

২. 712, Art. Sec. III Division III Page 483, The Philosophy of Hegel. W. T. Stace.

৩. "Tragedy, then is an imitation of an action that is serious complete and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions."

VI—Aristotle's Poetics—S. H. Butcher.

করে। আবার কেউ কেউ বলেন ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য শোধন নয়, মোচন অর্থাৎ ট্র্যাজেডি দর্শকের মনকে ঐ অনুভূতিদ্বয় থেকে মুক্ত করে।

জি.ই. লেসিং 'শোধন' অর্থেই শব্দটিকে গ্রহণ করেছেন—"and Catharsis as a conversion of passions into virtuous dispositions, asserting it as beyond doubt that the aim of all poetry is to inspire love for virtue,"*[৪] বাস্তব জীবনে চরিত্রবিশেষে এই অনুভূতির আধিক্য বা অল্পতা ঘটে। দুটিই হানিকর। প্রকাশের সুযোগ দিয়ে ট্র্যাজেডি সামঞ্জস্য ঘটায়, চিত্তের স্থৈর্য্য আনয়ন করে। করুণা ভালো কিন্তু নিজের সামান্য দুঃখে অতিমাত্রায় কাতর হওয়া সুস্থ মানুষের লক্ষণ নয়। ট্র্যাজেডি অশ্রু-বর্ষণের সুযোগ দিয়ে অশ্রুর অপচয় থেকে আমাদের রক্ষা করে। অতএব ট্র্যাজেডি বিশোধক। এই মতাবলম্বী কেউ কেউ বলেন অভিনয়-ক্ষেত্রে যেহেতু আমাদের করুণা ও ভীতি নিঃস্বার্থ (আমরা নায়কের দুঃখে বা দুর্ভাগ্যে অশ্রুমোচন করি বা ভীত হই) সেই হেতু তারা বিশুদ্ধ। নিজের দুঃখে ভীরুর মতো ঘ্যান ঘ্যান করার চেয়ে ওথেলোর দুঃখে কাতর হওয়া বা হ্যামলেটের জন্য ভয় পাওয়া অনেক ভালো। অতএব অভিনয়-ক্ষেত্রে আমাদের স্বার্থপর অনুভূতি বিশোধিত হচ্ছে।

এই ব্যাখ্যার মধ্যে কিছু সত্যতা আছে স্বীকার্য, তবু মনে হয় আরিস্তোতল একথা বলতে চান নি। শব্দটি যথার্থভাবে চিকিৎসাসংক্রান্ত রূপক (Medical metaphor)—বিরেচক রূপক। মনে রাখতে হবে যে তাঁর পিতা চিকিৎসক ছিলেন এবং In Greek medicine, an organism could be purged of any undesirable product by the administration in judicious doses, of something similar, as in modern homeopathy, "like cures like."[৫] করুণা বা ভীতির বিশোধন

* "বঙ্কিমচন্দ্র উত্তরচরিত (বিবিধ প্রবন্ধে) আলোচনা প্রসঙ্গে বলেছেন কাব্যের গৌণ উদ্দেশ্য মনুষ্যের চিত্তোৎকর্ষসাধন—চিত্তশুদ্ধিজনন।"

৪. Hamburg Dramaturgic (ed Goring Vols XI & XII) passim esp. Nos. 11, 18, 24, 78, 89. Aesthetic—Corce, p. 267, —Translated by Douglas Ainslic.

৫. Aristotle's "Poetics"—Principles of Literary Criticism. Lascelles Abercrombie Page 107.

ঘটে না, মানবাত্মা এদের আত্যন্তিকতা থেকে মুক্ত হয়, "It is the human soul that is purged of its excessive passions."৬ সর্বমত্যন্তং গর্হিতম্। কোনো কিছুর আত্যন্তিকতা ভালো নয়। সমালোচক F. L Lucas-এর ব্যাখ্যা উদ্ধৃত করে বলা যায়—"Tragedy and comedy contribute to the cleansing away of the passions, which cannot be altogether repressed nor on the other-hand safely indulged but need some moderate outlet. This they obtain at sueh dramatic performance and so leave us untroubled for the rest of the time."৭

ট্র্যাজেডি বা কমেডি আবেগ-মোচনে সহায়তা করে। এই আবেগকে সম্পূর্ণভাবে দমন করাও যায় না আবার সম্পূর্ণভাবে স্ফূর্ত হতে দেওয়াও নিরাপদ নয়। কিন্তু প্রকাশের সহজ পথ দিতে হয়। অভিনয় ক্ষেত্রে এই আবেগের সহজ মুক্তি ঘটে আর মানসিক ভারসাম্য ফিরে আসে।

খুব সহজ ব্যাখ্যা। মনঃসমীক্ষণের যুগে পরীক্ষিত সত্য। অবদমনের কুফল থেকে ট্র্যাজেডি আমাদের মুক্ত করে—

All her maidens watching said
"She must weep or she will die"

প্রকাশ ব্যাহত হলে তা যে চিত্তলকে বিষাক্ত করে তোলে সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। রবীন্দ্রনাথের 'গান্ধারীর আবেদন' নাট্যকাব্যে ধৃতরাষ্ট্রের উক্তির মধ্যে এমন কথাই আছে :—

"নিন্দারে রসনা হতে দিলে নির্বাসন
নিম্নমুখে অন্তরের গূঢ় অন্ধকারে
গভীর জটিল মূল সুদূরে প্রসারে,
নিত্য বিষতিক্ত করি রাখে চিত্তল!

প্রকাশের সুযোগ দিয়ে বিরুদ্ধ মনোভাবকে বিনষ্ট করে দিতে হয়। রাজনীতিবিদগণ এ-কথা জানেন তাই তাঁরা বিপক্ষীয় দলের সভাসমিতির অনুষ্ঠানকে সহজে বাধা দিতে চান না।

৬. Emotional effect of Tragedy, Tragedy—F. L. Lucus. Page 24.

৭. Ibid—Pages 24, 25

সত্যই শান্তিতে বাস করতে গেলে আমাদের মধ্যে যে আবেগের আত্যন্তিকতা আছে তা সংযত করতে হবে। যদি সুযোগ মতো তার সহজ প্রকাশ ঘটানো যায় তাহলে কোনো ক্ষতি না করেই আমরা সহজে তাকে দমন করতে সমর্থ হই। ভারতবর্ষের গার্হস্থ্যধর্মের কথা প্রসঙ্গতঃ স্মরণ করা যেতে পারে। সেখানে এড়িয়ে যাওয়ার কথা নেই পেরিয়ে যাওয়ার কথাই আছে। প্রবৃত্তির উৎসাদন নয় সংযত প্রকাশ। আরিস্তোতলের কমেডির মতবাদ হারিয়ে গেছে। কিন্তু ধারণা করা ভুল হবে না যে ট্র্যাজেডি যেমন করুণা ও ভীতির আত্যন্তিকতা থেকে আমাদের মনকে মুক্ত করে কমেডি তেমনি অপেক্ষাকৃত তুচ্ছ আবেগ—প্রতিবেশীকে নিন্দা ও বিদ্রূপ করার প্রবৃত্তি অথবা যৌন ক্ষুধা থেকে আমাদের মুক্ত করে।

॥ ২ ॥

কাথারসিস্-মতবাদ এ-যাবৎ এইভাবেই গৃহীত ও ব্যাখ্যাত হয়ে এসেছে। কিন্তু এই মতবাদ কি সত্য? একটু অন্যভাবে চিন্তা করে দেখা যাক। টিকেট কিনবার জন্য যে দর্শকবৃন্দ শীততাপ অগ্রাহ্য করে সারিবদ্ধভাবে অপেক্ষমান তাদের যদি প্রশ্ন করি—তোমরা দীর্ঘকাল এমন করে দাঁড়িয়ে আছ কেন? তোমাদের কি আবেগ-মোচনের প্রয়োজন আছে? তাহলে প্রশ্নটা কি হাস্যকর হবে না? অথবা কেউ যদি বলে অনেক কাল কাঁদিনি তাই আজ অভিনয়ে আমার অনেকদিনের চেপে-রাখা কান্নাকে মুক্তি দিতে এসেছি, তবে তার কথা কি গভীরভাবে গ্রহণ করা যাবে? তা'ছাড়া ব্যাপারটি কি সম্পূর্ণ সত্য? কারণ ট্র্যাজেডিতে তো আনন্দের একটা দিক আছে। অবশ্য আরিস্তোতল বলবেন যে কাথারসিস একপ্রকার আনন্দদায়ক প্রক্রিয়া। আমরা চোখের জল ফেলতে বা ভয় পেতে এবং তার ফলে মনকে ভারমুক্ত করতে ট্র্যাজেডি দেখতে যাই না—আনন্দের জন্যই যাই, কিন্তু আমাদের অজ্ঞাতসারেই কাথারসিস-এর কাজ হতে থাকে। ভদ্রসমাজে নানাভাবে আমাদের সহজ প্রবৃত্তিকে নিত্য দমন করতে হয়। শোককে, ভয়কে অথবা আর আর নানা প্রবৃত্তিবেগকে চেপে রাখতে হয়, পাছে লোকে কিছু বলে। এগুলি সভ্য সমাজের বালাই। ফলে মনের মধ্যে নানা ক্লেদভার জমতে থাকে। ট্র্যাজেডি দেখতে গিয়ে এ ক্লেদভার-মুক্তি যে ঘটে না এমন কথা

জোর করে বলা যাবে কি? মিলটন কি স্যামসন এ্যাগনস্টিস্-এর শেষ কয়ছত্রে এ-কথা প্রকাশ করেন নি?

His servants he, with new aequist
Of true experience from this great event,
With peace and consolation hath dismissed
And calm of mind, all passion spent.

অর্থাৎ ঝড়ের পরে নামে শান্তি।

কিন্তু বোধ করি এহো বাহ্য। মিলটন বলেছেন বলেই তা মেনে নিতে হবে এমন বাধ্যতা কিছু নেই। ট্র্যাজেডির সুনিশ্চিত পরিণাম "নির্বাক নির্মম দারুণ করুণ শান্তি।"[৮] তবু মনে হয় ব্যাপারটা এত সহজ নয় এবং শেষ কথা নয়।

॥ ৩ ॥

এক্ষেত্রে আমাদের অভিজ্ঞতা কি তা নিয়ে বিচার করে দেখা যেতে পারে। আরিস্তোতলের নীতিদ্বারা বিভ্রান্ত নন এমন দর্শক কি স্বীকার করবেন যে আবেগের আত্যন্তিকতা মোচনের উপর হ্যামলেটের সার্থকতা নির্ভর করছে? কথাটা হাস্যকর। যদি নাট্যকারদের প্রশ্ন করা যায় তাঁদের দৃষ্টিতে ট্র্যাজেডির কোন অর্থ ছিল? তাঁদের মধ্যে মতভেদ নিশ্চয়ই ঘটবে কিন্তু মিলটন ছাড়া বোধকরি কেউই আরিস্তোতলের নীতির প্রতিধ্বনি করবেন না। আনন্দ দান করতে, মনে কেটে বসিয়ে দিতে, না লিখে পারেন নি বলেই তাঁরা লিখেছেন, আবেগ মুক্ত করতে নয়। ওইদিপোউস বা ওথেলো নাটক দর্শনান্তে যে মানসিক শমতা লাভ করি তা অংশত: আবেগ-মোচনের জন্য হলেও যে নিরপেক্ষ বৈরাগ্যের সংগে আমরা ট্র্যাজেডিতে মানবতার তীব্র সংগ্রাম লক্ষ্য করি তাও এই শমতার অন্যতম কারণ অর্থাৎ এই শমতা আবেগমুক্তি এবং নিঃস্বার্থতা থেকে উদ্ভূত। কিন্তু এই শমতা কি ট্র্যাজেডির পক্ষে এমনই প্রয়োজন বা ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা নির্দেশে এমনই অপরিহার্য ব্যাপার যে ট্র্যাজেডি দেখে দর্শক যদি ভিন্নতর আবেগ বা অনুভূতি নিয়ে ফিরে আসে তাহলে বলতে হবে যে ট্র্যাজেডি

৮. গান্ধারীর আবেদন—কাহিনী—রবীন্দ্রনাথ, পৃষ্ঠা ৪৭

রচনা ব্যর্থ হয়েছে? খুবই সম্ভব যে আগামেমনন বা লীয়রের অভিনয় ভাবালু অথবা আবেগদুর্বল-চিত্ত মানুষের আবেগ-মুক্তির কারণ হতে পারে কিন্তু এটাই কি সব কথা? রঙ্গমঞ্চ নিশ্চয়ই হাসপাতাল নয়—এবং সব মানুষই তীব্র আবেগ-প্রবণতা রোগে ভুগছে না। এমন স্তিমিত-আবেগ নিরুত্তাপ মানুষও আছে যার আবেগ-শান্তির চেয়ে আবেগ-জাগৃতির প্রয়োজন আছে। সেখানে আবেগোপশম নয় আবেগোত্তেজনই বড়ো কথা।

তাহলে কি আরিস্তোতলের কাথারসিস্ মতবাদ অর্থহীন? তবে তিনি এমন কথা বললেন কেন? এর যথার্থ কারণ বুঝতে হলে আমাদের দুটি জিনিস বিচার করে দেখতে হবে: (১) গ্রীক জীবনবোধ, (২) প্লাতোনের জীবন-দর্শন।

॥ ৪ ॥

নিত্যকাল ধরে মানুষের মধ্যে দেবাসুরে অর্থাৎ স্থূল দৈহিক কামনা আর অধ্যাত্ম আকাঙ্ক্ষার সংগ্রাম চলেছে। চলেছে প্রবৃত্তি ও নিবৃত্তির দ্বন্দ্ব। কামনা, জীবনধর্ম, দেহের নিয়তি। কামনা সম্বন্ধে কোন পথ অবলম্বন করা যাবে। এর উচ্ছেদসাধন অথবা সংযত-লালন। প্লাতোন, বুদ্ধদেব, যীশুখ্রীষ্ট প্রমুখ মনীষিবৃন্দ বলবেন ব্রহ্মচর্য পালনের দ্বারা প্রবৃত্তিকে দমন কর আর গ্রীকেরা বলবে, সংযমশাসিত পথে সুস্থ প্রকাশের দ্বারা তাদের নিয়ন্ত্রিত কর। আরিস্তোতলের সুচিন্তিত সিদ্ধান্ত শেষোক্ত অভিমতকেই সমর্থন করে। কামনার পথে কামনার ক্ষয়। বৈরাগ্য-সাধন নয়—জীবনকে স্বীকার। জীবনকে এড়িয়ে গেলে চলবে না, পেরিয়ে যেতে হবে। সুস্থ প্যাগান-আদর্শ বা হেলেনীয় জীবনবোধ—ভোগের পথে, মোহের পথেই যার যাত্রা—মোক্ষলাভের পথে নয়।

মোক্ষ অথবা মোহ। আপোল্লোন-নির্দিষ্ট বৈরাগ্যের স্বপ্নস্বর্গ (যেখানে পূর্ণ জীবনের পরিচয় নেই) অথবা দিওন্যুসসের উল্লাস-মত্ত কামনামধুর বন্যজীবনের বিচিত্র রূপ—মর্ত্যমাধুরী (সুখ-দুঃখ বেদনার যার আদি অন্ত নেই) কোনটি গ্রহণীয়। গ্রীকদের মধ্যে এ প্রশ্ন উঠেছে, তাঁরা তার ত্বরিত ও সুষ্ঠু সমাধান করেছেন। তাঁরা আপোল্লোন এবং দিওন্যুসস দুজনকেই স্বীকার করে নিয়েছেন—শ্রেয়ঃকে গ্রহণ করতে গিয়ে প্রেয়ঃকে পরিত্যাগ করেন নি। উভয়ের মিলনই গ্রীক জীবনবোধের যথার্থ স্বরূপ *

too much, not even righteousness" মধ্যপন্থা অবলম্বন করতে হবে। অতি কিছু ভাল নয়। অতি দর্পও নয়, অতি দানও[৯] অর্থাৎ দান ধর্মের আত্যন্তিকতায় বলি রাজা বদ্ধ হয়েছিলেন। গ্রীক জীবনবোধে ঐশ্বর্য, শৌর্য জীবন-মাধুর্যই বড়ো স্থান পেয়েছে। আরিস্তোতলের ধর্মচিন্তাও এই জীবনবোধের সমর্থন করে। তাঁর মতে excess আত্যন্তিকতা অথবা অভাব (deficiency) দুই-ই পাপ। "Excess and deficiency are characteristics of vice and the mean state is characteristic of viitue.[১০] আবার "Virtue then is a state of deliberate moral purpose consisting in a mean that is relative to ourselves, the mean being determined by reason or as a prudent man would determine it,[১১] এই জীবনবোধ হিব্রু জীবনবোধের সম্পূর্ণ বিরোধী।

এই গ্রীক মানসভূমিতে প্লাতোন জন্মগ্রহণ করলেন—যাঁকে বলা যায় অর্ধগ্রীক। তাঁর মধ্যে দেখা গেল—ন্যায়বোধের প্রতি দারুণ স্পৃহা, সেই পাপের ধারণা, বদ্ধমূল বিশ্বাস এবং দার্শনিক সুলভ যাজকীয়ত্ব গ্রীকদের মধ্যে থাকলেও প্রকৃতপক্ষে তাদের জীবনে প্রধান স্থান অধিকার করেনি। বয়োবৃদ্ধির সংগে সংগে বেড়ে চললো এই মনোভাব, শেষপর্যন্ত তিনি হলেন সেই স্ববিরোধী চরিত্র যিনি শ্রেষ্ঠ শিল্পী হয়েও ঘৃণা করলেন শিল্পকে ক্ষতিকারক বলে। তিনি বললেন, শিল্প পরমসত্যের (Idea) অনুকরণের অনুকরণ, দ্বিতীয়তঃ শিল্প মিথ্যাভাষণ করে এবং পৃথিবী যে ন্যায়ধর্মের স্থান তা শেখাতে পারে না এবং তৃতীয়তঃ শিল্প অনুচিত আবেগকে উত্তেজিত করে চরিত্রকে দুর্বল করে ফেলে।[১২]

---

৯. অতিদর্পে হতা লংকা অতিমানে চ কৌরবাঃ
অতিদানে বলির্বদ্ধ সর্বমত্যন্তং গর্হিতম্।

উপনিষদের ঋষি এমন কথাই বলেছেন :—

বিদ্যাং চাবিদ্যাং যস্তদ্বেদোভয়ং সহ।
অবিদ্যয়া মৃত্যুং তীর্ত্বা বিদ্যয়াঽমৃতমশ্নুতে ॥ ঈশোপনিষৎ শ্লোঃ-১১

ভগবান বুদ্ধের মজ্ঝিম্ পন্থাও তাই।

১০. Chap. V Book II The Nicomachean Ethics. Page 47

১১. Chap. VI Book II ,, Page 10

১২. The imitative art, then, is I conceive, completely divorced from truth. 598, Book X The Republic of Plato.

আমাদের যে স্বাভাবিক রোদন-প্রবণতা ও শোকোচ্ছ্বাসকে আমরা দুর্ভাগ্যের সময় সংযত করে রাখতে চাই কবি সেইগুলিকে উত্তেজিত করে এবং তাদের প্রকাশে সহায়তা করে।[১৩]

সেই জন্য আদর্শ সমাজতন্ত্র থেকে প্লাতোন নির্দয়ভাবে কাব্য এবং কবিদের বহিষ্কার করতে চাইলেন। আবার বিভিন্ন কাব্যের মধ্যে নাটক বিশেষ-ভাবে মন্দ কারণ অভিনেতাগণ অপর চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়ে নিজ চরিত্র বিনষ্ট করে। নাটকের উপর শুরু হল নীতিবাদীর আক্রমণ। শুভ্র নিরঞ্জনের দূত এঁরা, পৃথিবীতে আলোকই দেখতে চাইলেন কিন্তু আলোকের যে সাতরঙা বৈচিত্র্য যা জীবনকে সুন্দর করে তোলে সে দিকে এঁদের দৃষ্টি পড়লো না।

আসল ব্যাপার, শিষ্যপ্রবর গুরুদেবের সিদ্ধান্তকে মেনে নেননি। তিনি তার প্রতিবাদ জানালেন। একেবারে বিপরীত সিদ্ধান্ত উপস্থাপিত করলেন। গুরুশিষ্যের পার্থক্য কতখানি তা রাফেলের বিখ্যাত কার্টুন ছবিতে প্রকাশিত—প্লাতোন চেয়ে আছেন স্বর্গের পানে আর আরিস্তোতলের দৃষ্টি মাটির দিকে। প্লাতোন বলেছেন শিল্প পরম সত্য (যার তাত্ত্বিক অস্তিত্ব

For it waters and cherishes these emotions, which ought to wither with drough.. 6(6 Book X The Republic of Plato.

The natural hunger for weeping and lamentation which we keep under control in our hours of own unhappiness, is just what your poets gratify and indulge—606A Book X

The Republic of Plato.

১৩. Mimetic does not realize the ideas that is to say the truth of things, but reproduces natural or artificial things which are pale shadows of them ; it is a diminution of a diminution, a third-hand work. Art, then does not belong to the lofty and rational region of the soul but to the sensual ; it is not a strengthening but a corruption of the mind ; it can serve only sensual pleasure, which troubles and obscures. For this reason, mimetic, poetry and poets, must be excluded from the perfect Republic. GRAECO—Roman Antiuiqity

History of Aesthetic

Aesthetic—Croce Page—158, 159

আছে) থেকে তৃতীয় স্তরে বিবর্ণ ছায়া মাত্র—তা অনুলিপির অনুলিপি (যার কায়িক অস্তিত্ব আছে)। শিষ্য ব্যঙ্গ করে বললেন কাব্য সত্য ঘটনার (ইতিহাস) চেয়ে অধিকতর যুক্তিগ্রাহ্য সত্য, যেহেতু ইতিহাস বিশেষ সত্য (যা দেশ কাল-পাত্র-সাপেক্ষ) আর কাব্য বিশ্বজনীন সত্য (দেশকাল পাত্র নিরপেক্ষ)।[১৪] তা ভৌতিক বলে মায়িক নয়—জীবনের পূর্ণতর সত্যের অভিজ্ঞান। গুরুর মতে কাব্য মানুষকে অসংযত ও দুর্বলচিত্ত করে তোলে। শিষ্য বললেন—না, তা নয়। কাব্য মাঝে মাঝে তীব্র আবেগের সুস্থ প্রকাশের সুযোগ দিয়ে আমাদের মানসিক শমতা ফিরিয়ে আনে। সংক্ষেপতঃ আরিস্তোতলের উক্তি প্লাতোনের প্রতিক্রিয়া মাত্র। গ্রীক জীবনবোধে প্রত্যাবর্তন ছাড়া আর কিছু নয়। কাথারসিস্‌কে এই ভাবেই ব্যাখ্যা করা সংগত। অবশ্য ক্রোচে তাঁর Aesthetic গ্রন্থে বলেছেন It is not to be altogether denied that he may have had a sort of glimpse of the modern idea of the liberating power of art."[১৫] অর্থাৎ ট্র্যাজেডির মধ্যে আবেগ-মোক্ষণের প্রক্রিয়া একেবারেই নেই একথা বলা যাবে না।

তবু প্রশ্ন থেকে যায়, কেন মানুষ ট্র্যাজেডি রচনা করে? কেনই বা অভিনয় করে বা অভিনয় দেখে? কেন বাস্তব ক্ষেত্রে যা বেদনাদায়ক, ভীতিপ্রদ এবং অসহনীয় তাকেই বাস্তবের মতো সম্ভব করে তুলতে চায়? নাট্যকারদের প্রশ্ন করলে উত্তর যা মিলবে তা যে পরস্পর-বিরোধী হবে—সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। আয়সখুলস বলবেন মানবতার মহত্ত্ব ও বীরত্ব প্রকাশের সোচ্চার আনন্দ তাঁর ট্র্যাজেডি-রচনার প্রেরণা অথবা ট্র্যাজেডির মধ্যে দিয়ে তিনি কোথায় গুপ্ত রয়েছে বিশ্ববিধানের ন্যায়পরতার উৎস তার সন্ধান করে

১৪. Poetry, therefore, is a more philosophical and a higher thing than history; for poetry tends to express the universal, history the particular. IX 3, Aristotle's Poetics S. H. Butcher. Page 33

১৫. History of Aesthetic—Aesthetic—Croce—Page 161

ফিরেছেন। সোফোক্লেস-এর কাছে মানবতার অদ্ভুত রহস্য (Marvellousness of man)[১৬] তাঁর ট্র্যাজেডি রচনার প্রেরণা। এউরিপিদেস সত্য কেন সৌন্দর্যকে আঘাত করে তার সন্ধানে ফিরেছেন এবং দর্শককে আঘাত করেও তিনি তাদের খুশি করতে চেয়েছেন এবং আবেগের আত্যন্তিকতা থেকে মুক্ত না করে তাদের আবেগ-প্রবণতা বাড়িয়ে তুলেছেন। শেক্সপীয়র সোফোক্লেসের মতোই বললেন—What a piece of work is a man[১৭] অর্থাৎ সবচেয়ে দুর্গম যে মানুষ আপন অন্তরালে তার কোনো পরিমাপ নাই বাহিরের দেশে কালে। এই অগম-রহস্য মানবতার রূপসাগরে ঝাঁপ দিয়ে রত্নকণিকা আহরণ করাই তাঁর ট্র্যাজেডি রচনার উদ্দেশ্য। রাসীনের ক্ষেত্রেও দেখা যাবে নীতিবাদ দিয়ে সুরু করলেও শেষ পর্যন্ত তা বজায় থাকেনি। ইবসেনের নাটক নিশ্চয়ই প্রচারধর্মী—উদ্দেশ্যমূলক, তবু তাঁর প্রধান লক্ষ্য শিল্পসৃষ্টি। গভীরভাবে আলোচনা করলে দেখা যাবে যে শত-পার্থক্যের মধ্যেও একটি ঐক্যমূলক সাধারণ সত্য আছে তা আবেগ-মোক্ষণ অথবা আবেগ-শোধন নয়—তা মানুষকে, জীবন-রহস্যকে জানবার দুর্নিবার কৌতূহল।

এই তো গেল কবিদের কথা। দার্শনিক বা সমালোচকদের যদি প্রশ্ন করা যায় তাঁরা বলবেন ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য সম্বন্ধে তাঁরা নিঃসন্দেহ। যদিও দুর্ভাগ্য বশতঃ তাঁরা মিলতে পারেননি। প্রত্যেকেই ভিন্ন মত পোষণ করেন।

চিরকালই একদল সমালোচক আছেন যাঁরা বলেন, কাব্যের উদ্দেশ্য নীতি শিক্ষাদান। আরিস্তোফেনিসের মতে হিসিয়দ কৃষিবিদ্যা, হোমের যুদ্ধবিদ্যা এবং আয়সখুলস মাতৃভূমির রক্ষার জন্য মৃত্যুবরণের দুর্জয় সাহস শিক্ষা দান করে। এমন কি ডাঃ জনসনের কাছে শেক্সপীয়র রাষ্ট্রবিজ্ঞান ও ব্যাবহারিক নীতি-শিক্ষার রত্নাগার ছাড়া আর কিছুই নয়। কিন্তু তাঁদের কাব্যগত শিক্ষা যখন অকেজো হয়ে গেল তখন আমরা উপলব্ধি করলাম উপদেশ নয়, আনন্দদানই কাব্যের উদ্দেশ্য। শিক্ষা যদি আসে তা পরোক্ষভাবে

১৬. Emotional effect of Tragedy—Tragedy
F. L. Lucas—Page 33

১৭. Scene II Act II Hamlet—Lines 298—299

আসবে—কাব্যের মুখ্য উদ্দেশ্য আনন্দদান—রসসৃষ্টি। মানুষ ট্র্যাজেডি রচনা করে বা তার অভিনয় দেখে কারণ সে তো ভালবাসে, তাতে আনন্দ পায় এবং এই শেষ কথা। কিন্তু প্রশ্ন থেকে যায়—কেন তারা ট্র্যাজেডি ভালবাসে, কেন আনন্দ পায়, তারই উত্তর নিয়ে গণ্ডগোল বাধে।

অনেকে আছেন যাঁরা রুসোর মতো বলবেন, ট্র্যাজিডির আনন্দ বিদ্বেষও ধর্ষকামমূলক, অপরে দুঃখ পাচ্ছে বা নির্যাতিত হচ্ছে দেখে মানুষ আনন্দ পায় —কমেডির উল্লাসের মূলেও তারই ভিন্নরূপ। থিয়েটার এ্যাম্পিথিয়েটার হয়ে ওঠে। আবার কেউ বা বলবেন এ আনন্দ মর্ষকামমূলক—নিজেকে আঘাত দিয়ে আমরা আনন্দ পাই, যেমন কখনও কখনও কটু আস্বাদ আমাদের আনন্দ দেয় অর্থাৎ ট্র্যাজেডি দুঃখ-বিলাস। মানবচরিত্রের জটিলতা স্মরণ করে বলা যায় যে এর মধ্যে হয়তো কিছু সত্য আছে কিন্তু পূর্ণ সত্য নেই। অবশ্য কোনো মতবাদ বা সিদ্ধান্তের মধ্যেও তা নেই।

হিউম তাঁর Essays Of Tragedy তে যে মতবাদ প্রকাশ করেছেন তা অংশত: এ্যাবি ডুবাসের মতবাদের অনুরূপ—আমরা ট্রাজেডি দেখতে যাই কেননা একঘেয়েমি থেকে দুঃখ ভাল, আর তা অংশত: ফরাসী সমালোচক বি ফনটেনেলির মত—অল্প দুঃখে আমরা আনন্দ পাই, গভীর দুঃখে আমরা কাতর হই—দুঃখানুভব ও আনন্দানুভবের পার্থক্য প্রকারগত নয়, পরিমাণ-গত। রবীন্দ্রনাথ তাঁর পঞ্চভূত গ্রন্থে কৌতুকহাস্য প্রবন্ধে বলেছেন—"কমেডির হাস্য এবং ট্র্যাজেডির অশ্রুজল দুঃখের তারতম্যের উপর নির্ভর করে।"

অভিনয়ে অন্তরের গহনে আমরা জানি যে ব্যাপারটা সত্য মনে হলেও আসলে সত্য নয়, তাই রূঢ় বাস্তবে যা দুঃখদায়ক হতো তা আনন্দদায়ক হয়ে ওঠে। দুঃখ বা ভয় সত্যসত্যই নেই অথচ তার অনুভব আছে—এ ব্যাপারটা মানবমনকে আকৃষ্ট করে। হিউম এই সিদ্ধান্ত দুইটির সত্যতা স্বীকার করেও বলেন যে এ ছাড়াও কথা আছে। কল্পনার যে লীলা বা বিকাশ তাতেও আমরা আনন্দ পাই। জীবনের গুরুতর বিষয় যখন কল্পনান্বিত হয়ে ওঠে তখন আনন্দের পরিমাণ বেড়ে যায়। ফনটেনেলি বলবেন, ভীষণ আনন্দদায়ক কারণ আসলে তা সত্য নয় আর হিউমের কথা—বিষয়টা ভয়ানক বলে তার কল্পরূপ আমাদের চিত্তকে গভীরভাবে নাড়া দেয়। কথাটা মিথ্যা নয়। কল্পনার ঐশ্বর্য, বাকবৈভব আমাদের আকর্ষণ করে। তবু সহজ ভাষায় প্রকাশিত গভীর বেদনাও আছে যা কম ট্র্যাজিক (করুণ) নয়।

রবীন্দ্রনাথের মতবাদের সংগে এই মতের সাদৃশ্য আছে। তার উদ্ধৃতি অপ্রাসংগিক হবে না। কথাটা এখানে সেরে নিই। 'কৌতুক-হাস্য' প্রবন্ধে তিনি বলেছেন—"অনুভবক্রিয়া মাত্রেই সুখের, যদি না তাহার সহিত কোনো গুরুতর দুঃখ ভয় বা স্বার্থহানি মিশ্রিত থাকে। এমন কি ভয় পাইতেও সুখ আছে, যদি তাহার সহিত বাস্তবিক ভয়ের কোনো কারণ জড়িত না থাকে। ছেলেরা ভূতের গল্প শুনিতে একটা বিষম আকর্ষণ অনুভব করে, কারণ হৃৎকম্পের উত্তেজনায় আমাদের যে চিত্তচাঞ্চল্য জন্মে তাহাতেও আনন্দ আছে।" শুধু ছেলেরাই নয় বুড়োরাও তা ভালোবাসে তাই চিরযুগ ধরে সাহিত্যের একটা বিরাট অংশে অতিপ্রাকৃত সত্তার রাজত্ব। তাঁর মতে চেতনার পীড়ন-জনিত গভীর উত্তেজনা ও হৃৎপিণ্ডের আন্দোলন সুখাবহ। অবশ্য স্বার্থহানির সম্ভাবনা থাকলে এমনটা ঘটেনা।

ভারতীয় নাটকে করুণা ও ভীতি মিলিয়ে ট্র্যাজিক রসের সৃষ্টি নেই। কিন্তু ভয়ানক রসের সৃষ্টি আছে। সেখানেও প্রকারান্তরে বলা হয়েছে যে সৃষ্ট রস ভয়ানক হলেও তা স্বার্থহানিকর নয় কারণ রস অলৌকিক অর্থাৎ লৌকিক জগতের উর্ধ্বে। আসল কথা—'ধরি মাছ না ছুঁই পানি'-রূপ একটি সত্তা মানবজীবনে আছে তা রূঢ় বাস্তব অভিজ্ঞতা ও বিপজ্জনিত স্বার্থহানির সম্ভাবনা এড়িয়ে ভয় ও শোকের মধ্যে আনন্দ পেতে চায়।

দার্শনিক প্রবর হেগেল ও ট্র্যাজেডির বিস্তৃত আলোচনা করেছেন।[১৮] তাঁর মতে ট্র্যাজেডির দ্বন্দ্ব আত্মিক দ্বন্দ্ব।[১৯] তাই আত্মাকে তা বিচলিত করে আর আত্মার কাছেই আবেদন আনে। ট্র্যাজেডিতে মানুষের নৈতিক সত্তার মধ্যে দ্বন্দ্ব বেধে যায়। সভ্য মানুষের জীবনে নানা কর্তব্য আছে—দেশের প্রতি, ধর্মের প্রতি, রাজার প্রতি, জাতির প্রতি, পরিবারের প্রতি এবং নিজের প্রতি। স্নেহ-প্রীতি-ভালবাসা শ্রদ্ধা দয়া ক্ষমা মৈত্রী সংযম ও ন্যায়বোধ প্রভৃতি মিলিয়ে নিয়ে মানুষের নৈতিক সত্তা গঠিত। এই কর্তব্য ও গুণগুলির কোনোটিই মিথ্যা নয় এবং মানুষের জীবনে

১৮. Hegel's Theory of Tragedy. Oxford lectures on Poetry, A. C. Bradley.

১৯. 709 (a) Tragedy. Art. The Philosophy of Hegel W. T. Stace

প্রত্যেকটিরই ন্যায়সংগত দাবি আছে। কখনও কখনও দুর্ভাগ্যক্রমে এদের মধ্যে বিরোধ বাধে। হয়তো দেখা যায়, দেশের প্রতি কর্তব্য পালন করতে গেলে রাজবিধি লঙ্ঘন করতে হয় অথবা ভগবদ্বিধি পালন করতে গেলে রাজবিধি পালন করা দুরূহ হয়ে পড়ে। বিশেষ পরিবেশে প্রত্যেকটিই ন্যায়সংগত—পালনীয় এবং অনুপেক্ষনীয়। কিন্তু একের দাবি মেটাতে গিয়ে অন্যটিকে অস্বীকার করা হয়। কোনটির প্রতি আত্যন্তিক একরোখা ঝোঁকবশতঃ বিপৎপাতের সম্ভাবনা দেখা দেয়। তখন ন্যায়সংগত দাবি আর ন্যায়সংগত থাকে না অথচ এমনটাই ঘটে। It is the nature of the tragic hero, at once his greatness, and his doom, that he knows no shriking or half-heartedness, but identifies himself wholly with the power that moves him and will admit the justification of no other power.[২০]

ট্র্যাজেডি নায়কের একাধারে দুর্ভাগ্য এবং সৌভাগ্য এই যে সে কোনো একটি প্রবৃত্তির সহিত সম্পূর্ণ একাত্ম হয়ে 'মন্ত্রের সাধন কিংবা শরীর পতন' এই পণ করে বসে—অন্যান্য প্রবৃত্তির ন্যায়ানুমোদিত দাবিকেও অগ্রাহ্য করে তাই ট্র্যাজেডির দ্বন্দ্ব সদসতের দ্বন্দ্বই নয়—দুটি সৎ প্রবৃত্তির মধ্যেও দ্বন্দ্ব বাধতে পারে। এমনটা ঘটলে নৈতিক সত্তা (Ethical substance or soul) দ্বিধা বিভক্ত হয়। নায়ক একটি প্রবৃত্তির একান্ত বশীভূত হয়ে আত্মনাশ ঘটায়। যদি আত্মসংকোচনের দ্বারা প্রবৃত্তিদ্বয় মিলিত হতে পারে তাহলে মহতী বিনষ্টি ঘটে না। সবার উপরে আছে ভাগবতী সত্তা অথবা ভগবদ্বিধান (Divine Justice অথবা Justice of God) তাই জয়ী হয় ধ্বংসের পথে অথবা মিলনের পথে।

"The end of the targic confict is the denial of both the exclusive claims. It is not the work of chance or blank fate; it is act of the ethical substance itself, asserting its absoluteness against the excessive pretensions of its particular powers[২১]

২০. Hegel's Theory of Tragedy—Oxford lectures on Poetry. A. C. Bradley Page 72.

২১. Hegel's Theory of Poetry—Oxford Lectures on Poetry A. C. Bradley Page 72

এই মতবাদের সমর্থনে হেগেল তাঁর প্রিয় উদাহরণ সোফোক্লেসের আঁতিগোনে'-নাটকের কথা বলেছেন।

আঁতিগোনের ভ্রাতা পোলিনিসেস্ কনিষ্ঠ ভ্রাতা এতেওক্লেসের অন্যায় ভাবে অধিকৃত পিতৃভূমি থেবাই-এর সিংহাসন লাভ করতে উদ্যত হয়ে পিতৃভূমির বিরুদ্ধে তাকে ধ্বংস করবার জন্য বিদেশী সৈন্য নিয়ে জেহাদ ঘোষণা করে যুদ্ধে নিহত হলেন। নগর-শাসক ক্রেয়ন দেশদ্রোহীর শাস্তি-স্বরূপ তার শব সমাহিত করতে বাধা দিলেন এবং আদেশ জারি করলেন যে, যে তা করবে তার দণ্ড মৃত্যু। এর দ্বারা তিনি যে শুধু মৃত পোলিনিসেস্কে অবমাননা করলেন তা নয় তিনি ভগবদ্বিধানকে অগ্রাহ্য করলেন। কোনরূপ ইতস্তত: না করেই মৃত পলিনিসেস্-এর ভগিনী আঁতিগোনে এ আদেশ অবহেলা করতে উদ্যত হলেন. তাকে নিবৃত্ত করা গেল না। পোলিনি-সেস্-এর শব সমাহিত করার জন্য তাকে দেওয়া হলো মৃত্যুদণ্ড। ক্রেয়নের পুত্র পিতাকে বাধা দেওয়ার চেষ্টা করেও ব্যর্থ হলেন। ক্রেয়নের পুত্র আঁতিগোনেকে ভালবাসতেন—তার মৃত্যু-বাসরে তিনি আত্মহত্যা করলেন—আত্মহত্যা করলেন ক্রেয়নের পত্নী। এই ভাবে একদিকে আঁতিগোনে পরিবারবিধি—ভগবদ্বিধান পালন করবার জন্য সমানভাবে পালনীয় রাষ্ট্রবিধি অস্বীকার করলেন। অন্যদিকে ক্রেয়ন ভগদ্বিধানকে তুচ্ছ করে (যা অবশ্য পালনীয়) রাষ্ট্রবিধিকে সর্বাগ্রে প্রতিষ্ঠিত করলেন। বিরোধ দেখা দিল। পরিণামে ঘটল মহতী বিনষ্টি। এক দিকে আঁতিগোনের মৃত্যু অন্যদিকে ক্রেয়নেব সর্বনাশ। হেগেল বললেন—"But in this Catastrophe neither the right of the family nor that of the state is denied, what is denied is the absoluteness of the claim of the each."[২২]

"In that sense, as proceeding from an absolu:e right which cancels claims based on right but pushed into wrong, it may be called the act of eternal justice."[২৩]

২২. Hegel's Theory of Poetry—Oxford Lectures on Poetry
A. C. Bradley Page 72

২৩. ,, ,, Page 72

সংক্ষেপে এই বিপৎপাতে রাষ্ট্রবিধি বা ভগবদ্বিধি কোনটিই অস্বীকার করা হয়নি—যা অস্বীকার করা হয়েছে তা হচ্ছে এদের কোনো একটির প্রতি একরোখা ঝোঁক, তাই এককভাবে ন্যায়সংগত হলেও অত্যন্ত একপেশে হওয়াতে শেষ পর্যন্ত কোনটিই ন্যায়সংগত থাকেনি আর এই জন্যই উভয় দাবির বিনষ্টিতে ভগবদ্বিধান জয়ী হয়েছে।

আবার কখনও স্বতন্ত্র দাবির সামঞ্জস্যবিধানে ট্র্যাজেডির করুণ ভয়াবহতা এড়ানো গেছে। আয়সখুলসের[২৪] নাটক থেকে ঘটনাটি উদ্ধৃত করি: ক্লাইটেমেস্ত্রা তাঁর স্বামী রাজা আগামেমননকে হত্যা করেছেন। পুত্র ওরেসতেস আপোল্লোনের আদেশে পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নিতে মাতৃহত্যায় উদ্যত হলেন কিন্তু মাতৃহত্যা সন্তানধর্মের বিরোধী অথচ পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নেওয়াও একান্তভাবে কর্তব্য। তার নৈতিক সত্তা দ্বিধা বিভক্ত হল। পিতা-পুত্রের পবিত্র বন্ধন যা দাবি করে সমানভাবে পবিত্র মাতা-পুত্রের বন্ধন তা পালনে বাধা দেয়। তাই যখন ওরেসতেস মাতৃহত্যা করলেন তখন প্রতিহিংসার দেবী (Fury) গণ তাঁকে তাঁদের শিকাররূপে দাবি করলেন। তিনি আপোল্লোনের কাছে আবেদন জানালেন এবং আপোল্লোন তাদের নিবৃত্ত করলেন। এখানে শোচনীয় পরিণাম এড়ানো গেল। আথেনাই-এ বিচারকগণের বিচারে ভোটাধিক্যে তিনি মুক্ত হলেন এবং তাঁদের (Furies) অতঃপর দেবী-পদবী দান করা হলো। আর অভিশাপ নয় এবার তাঁদের কাজ হবে সৎ মানুষকে আশীর্বাদ-বর্ষণ।

অতএব হেগেলের মতে ভগবদ্বিধানের জয়ঘোষণাই ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য।

কিন্তু আশ্চর্যের কথা এই যে সমদর্শী হেগেলের এই মতবাদও একদেশদর্শী। মাত্র সীমিত ক্ষেত্রে প্রযোজ্য—আধুনিক ট্র্যাজেডিতে তো নয়ই। তাঁর বিরুদ্ধে সমালোচনাই বেশি। মানব-জীবনের সমস্যা জটিল—দুই-এ দু-এ চারের মতো সহজ নয় বা তা সরল রেখায় চলেনা। অবশ্য ট্র্যাজেডিতে নায়কের আত্মা দ্বিধাবিভক্ত হয়ে যায়। তাঁর দ্বন্দ্ব "eternal 'to be or not to be'-র দ্বন্দ্ব"। এই দ্বন্দ্বের সামঞ্জস্য না ঘটলে পরে সর্বনাশ অবশ্যম্ভাবী হয়। শেকস্পীয়রের নাটকে এর যথেষ্ট উদাহরণ পাওয়া যাবে। অবশ্য এমন নাটকও আছে যেখানে দেখা যায় দৈহিক মৃত্যু ঘটলেও আত্মার মহিমা

২৪. Hegel's Theory of Poetry—Oxford Lectures on Poetry A, C. Bradley Page 72

অম্লানদীপ্তিতে বিরাজিত রয়েছে। রবীন্দ্রনাথের একটি কবিতা উদ্ধৃত করি—'পণরক্ষা'! সেখানে দেখি প্রভুরধর্মে ও বীরের ধর্মে বিরোধ বেধেছে। দুইটিই পালনীয়। দুর্গেশ দুমরাজ মৃত্যু বরণ করে দুটিকে যথাযথভাবে রক্ষা করেছেন। ঘটনাটি বলি:—আজমীড় গড় মারাঠা দস্যু কর্তৃক আক্রান্ত। দুর্গেশ দুমরাজ (যার উপর দুর্গ রক্ষার ভার ছিল) প্রাণপণ করে দুর্গরক্ষার্থে প্রস্তুত হলেন। এমন সময়ে মাড়োয়ার দূত ঘোষণা করলেন, প্রভুর আদেশ, দুর্গ শত্রুর হস্তে দান করতে হবে। প্রভুর আদেশ শিরোধার্য, কিন্তু তিনি প্রতিজ্ঞা করেছিলেন—'প্রভুর দুর্গ শত্রুর করে ছাড়িব না এ-জীবনে'। এ তাঁর বীরের ধর্ম—পালনীয়। দুই ধর্মের মধ্যে বিরোধ বাধল। তিনি দুর্গদ্বারে প্রাণত্যাগ করে উভয় ধর্মকে রক্ষা করলেন:

প্রভুর কর্মে বীরের ধর্মে বিরোধ মিটাতে আজ
দুর্গ-দুয়ারে ত্যজিয়াছে প্রাণ দুর্গেশ দুমরাজ।

শুধু এইখানেই নয় রবীন্দ্রনাথের রাজা ও রাণী, বিসর্জন, তপতী প্রভৃতি নাটকেও বিরোধের সমাধান আত্মোৎসর্জনের মধ্যে ঘটানো হয়েছে। এখানে ঘোষিত হয়েছে আত্মার জয়। এ কিন্তু হেগেলের ভগবদ্বিধান নয়।

সোপেনহাওয়ারের দৃষ্টি ভিন্নতর। তাঁর কাছে জীবন অসারতম বস্তু। কামনা (Will to live) থেকে মুক্তি—নির্বাণ; তাই বা কেন, মৃত্যুই জীবনের পরমার্থ। তাঁর শেষ জীবনে কিছু আশাবাদ (optimism) লক্ষ্য করা গেলেও মুখ্যত: তিনি নৈরাশ্যবাদী ছিলেন। বস্তুত: এমনটি না হয়ে উপায় ছিল না—জীবনে যিনি যার ভালবাসা পান নি উপরন্তু ঘৃণা পেয়েছেন তাঁর জীবনে শোভা-সৌন্দর্য কোথায়? তিনি এমন উক্তি করেছেন—'When shall we have the courage to fling defiance into face of the Will—to tell it that the loveliness of life is a lie, and that the greatest boon of all is death."[২৫]

সংক্ষেপতঃ জীবনের ঐশ্বর্য, মাধুর্য মিথ্যা—মৃত্যুই পরমার্থ। এমন কি "The final refuge is suicide.'[২৬] ট্র্যাজেডি এই জীবনদর্শনের রূপক-কথা।

২৫. Schopenhauer—The Story of Philosophy—Will Durant Page 343

২৬. Schopenhauer—The Story of Philosophy—Will Durant Page 329

ট্র্যাজেডিতে আসন্ন মৃত্যুর আলোকে জীবনের ব্যর্থতা—মহাশূন্যতা উপলব্ধ হয়—মনে হয়—

"Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more ; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing."

অতএব জীবন্মুক্তিই পরমার্থ। এইখানেই ট্র্যাজেডির ফলশ্রুতি। এমন মুহূর্তে তিনি শান্ত তৃপ্তির সংগে জীবন সম্বন্ধে তাঁর সত্যবোধের স্বরূপ ও ও সমর্থন লক্ষ্য করেন। দর্শকও অভিনয় দর্শন করে জীবনের অর্থহীনতা উপলব্ধি করে এবং Will to live—কামনা থেকে মুক্তি পায়।

ট্র্যাজেডির পরিণাম বিষাদময়। এ-কথা সত্য কিন্তু যখন তিনি বলেন যে ট্র্যাজেডি জীবনের প্রতি ঘৃণা ও বৈরাগ্য শিক্ষা দেয় তখন সে-কথা মনে নেওয়া কঠিন হয়ে পড়ে। বৈরাগ্যের যে উদয় হয় না তা নয়—কখনও কখনও জীবনকে বিষাদময় বলেও মনে হয় কিন্তু কোনো সময়েই তুচ্ছ বা নিরর্থক বলে মনে হয় না। জীবনের ক্ষণভঙ্গুরতার মধ্যেও তীব্র জীবনানুভূতি জেগে ওঠে, মনে হয় সুখ-দুঃখ-বেদনার আদি-অন্ত নেই।

তিনি স্বীকার করেছেন, গ্রীক ট্র্যাজেডির পরিণাম সবক্ষেত্রে এই বোধ জাগ্রত করে না। কারণ তাঁর মতে গ্রীক ট্র্যাজেডি পূর্ণতা লাভ করেনি? তাঁর উক্তির সারগর্ভতা এইখানেই অবিশ্বাস্য হয়ে পড়ে, কারণ এ-কথা স্বীকার্য নয় যে গ্রীক ট্র্যাজেডি অপূর্ণ।

ট্র্যাজেডি সম্পর্কে ফ্রেডরিক নীটসের মতবাদ আলোচনা করা যেতে পারে। ১৮৭৫ খ্রী: তিনি বিখ্যাত গ্রন্থ 'The Birth of Tragedy' রচনা করেন। এটি একটি গদ্য-কাব্য। সংক্ষেপে তাঁর বক্তব্যের সারমর্ম উদ্ধৃত করা গেল :

গ্রীক-শিল্পের প্রেরণামূলে দুইজন দেবতার অবদান রয়েছে। একজন দিওনুসস্, সুরা ও উল্লাস-চাঞ্চল্যের দেবতা। তাঁকে ঘিরে নিত্য উচ্ছ্বসিত কর্মমুখরতা, আবেগ, দুঃসাহসিক যাত্রা পথে অনুপ্রেরণা, দুঃখ ভোগ করবার কঠোর শক্তি ও নির্ভীকতা। তাঁর হাতে কামনার অগ্নিরসে ভরা ফাল্গুনের সুরাপাত্র, তাঁর চরণে জড়ানো বসন্তের পুষ্পিত প্রলাপ।

তাঁকে ঘিরে নৃত্যের তালে তালে ঝংকৃত নূপুর-বিলাস, সংগীতের উদাত্তকণ্ঠ স্বরলহরী আর উচ্ছ্বসিত নাট্যশিল্পের গভীর বেদনা। তাঁর রথযাত্রার বর্ণনা দেওয়া হয়েছে—

"The Chariot of Dionysus is bedceked with flowers and garlands, panthers and tigers pass beneath his yoke. Transform Beethoven's "Hyms to Joy" in to a painting, let your imagination conceive the multitudes bowing to the dust, awe-struck, then you will be able to appreciate the Dionysian."[২৭]

আর অন্যজন প্রশান্তি ও স্থৈর্যের দেবতা। তাঁর দৃষ্টি হতে শান্তি ঝরে, ঝরে তপস্যার সুশান্ত জ্যোতিঃ—সমাহিতে ধ্যান-মূর্তি। "হেমন্তের হেমকান্তি সফল পূর্ণতা"! হাতে তাঁর লাবণ্যের সুধাপাত্র। বর্ণে-রেখায় তাঁর নীরাজন, ভাস্কর্যে তার অনুপম রমণীয়তা, মহাকাব্যে তাঁর মহতী প্রশস্তি—তিনি আপোল্লোন, the shining one, the Deity of light. একজন সুরা, অন্যজন সুধা। নীটসের ভাষায় Drunkenness and Dreams.[২৮] রবীন্দ্রনাথের ভাষায় উর্বশী আর লক্ষ্মী।

গ্রীসের শ্রেষ্ঠ শিল্পসিদ্ধি ট্র্যাজেডি এঁদেরই পরম রমনীয় যুগল মূর্তি। নাটকে দিওনুসস কোরাস গানের স্রষ্টা আর আপোল্লোন সংলাপের প্রেরণা। দিওনুসসের বন্যমানবের শোভাযাত্রার গান কোরাস আর আবেগের শান্ত চিন্তাসমৃদ্ধ বাঙ্ময়রূপ সংলাপ—একদিকে উচ্ছ্বাস অন্যদিকে সংযত শান্তি।

শিল্পের মাধ্যমে নৈরাশ্যবাদকে জয় করতে হবে। এই দিওনুসসীয় বিজয়-বাহিনীর চরমোৎকর্ষ গ্রীক ট্র্যাজেডি। মনে রাখা প্রয়োজন গ্রীকেরা খুব আশাবাদী ও আমোদপ্রিয় মানুষ ছিলেন না। জীবনের দুঃখযন্ত্রণা ও শোচনীয় ক্ষণভঙ্গুরতা তাঁরা জানতেন। রাজা মিদিয়াস দিওনুসাসের সহচর সাইলেনাস-দেবকে প্রশ্ন করেছিলেন—মানুষের শ্রেষ্ঠ কাম্য কী? উত্তরে তিনি বলেছিলেন, সে কথা না জানাই ভালো। যা কাম্য তা লাভ

২৭. Ch. 1 The Birth of Tragedy. The Philosophy of Nietzsche Page 956

২৮. Ch. 1 The Birth of Tragedy. The Philosophy of Nietzsche Page 952

করার সাধ্য তোমার নেই, তা হচ্ছে না-জন্মানো আর দ্বিতীয় শ্রেষ্ঠ কাম্য হচ্ছে অকাল-মৃত্যু বরণ করা। সংক্ষেপে এই বিষাদময়তা ও নৈরাশ্য গ্রীক জীবনবোধকে আচ্ছন্ন করেছিল। একে জয় করতে হবে। নৈরাশ্যবাদ অধোগতির লক্ষণ-পরম আশাবাদ অগভীর জীবন-চিন্তা। দুঃখান্ত আশাবাদ বলিষ্ঠ চরিত্রের কাম্য। যে বলিষ্ঠ মানব জীবন দুঃখময় ('জরা-মৃত্যুর দুঃখের তপস্যা এ জীবন') জেনেও গভীর জীবনবোধ ও বিচিত্র-বিস্তার অভিজ্ঞতার সন্ধানে যাত্রা করে দুঃখময় আশাবাদ তারই মনোধর্ম। এ যেন ভাঙনের ধারে দাঁড়িয়ে রুদ্রশক্তি মানবের মৃত্যুজয়ী জীবন-গাথা।

'মৃত্যুরে করিবে তুচ্ছ প্রাণের উৎসাহ।'

এ অমৃত-সন্ধান নয়—মৃত্যুকে বরণ করে মৃত্যুকে পার হয়ে যাওয়া—এ শৌর্য-সাধনা। যে অমিতশক্তি মানুষ Superman-এর স্বপ্ন দেখেছিলেন, যিনি বলেছিলেন,

"I love those who do not know how to live except in perishing, for they are those going beyond."[২৯] অথবা

"I love him who willeth the creation of something beyond and then perisheth."[৩০]

তাঁর পক্ষে ট্র্যাজেডির মধ্যে এই শৌর্য-সাধনার রূপায়ন দেখাই স্বাভাবিক।

ট্র্যাজেডি শৌর্য-সাধনার পরম রূপায়ন এ কথা অস্বীকার করা যায় না। ট্র্যাজেডির নায়ক যে বৃহৎ মানুষের পৌরুষসমৃদ্ধ মূর্তি তা মেনে নিলেও নীট্‌শীয় ব্যাখ্যা সর্বত্র প্রযোজ্য নয়। (কোন ব্যাখ্যাই বা সর্বত্র প্রযোজ্য?) তবু মনে হয় নীটসে হয়তো ট্র্যাজেডির মূলকথাটি ধরতে পেরেছিলেন।

বিদগ্ধ সমালোচক আই, এ, রিচার্ডস বলেন ট্র্যাজেডিতে বিরোধী ও বিসদৃশ গুণের ভারসাম্য ও সমন্বয় ঘটে। সহানুভূতি যা আকর্ষণ করে আর ভীতি যা বিকর্ষণ করে তাদের সার্থক সমন্বয় ট্র্যাজেডিতে ছাড়া আর কোথায় পাওয়া যাবে? তাঁর কথাই উদ্ধৃত করি—

What clearer instance of the 'balance or reconciliation of opposite and discordant qualities' can be found than Tragedy.

২৯, ৩০. Zarathustra's Prologue. Sec. 4 The Philosophy of Nietzsche—Page 9-10

Pity, the impulse to approach, and Terror, ths impulse to retreat are brought in Tragedy to a reconciliation which they find nowhere else and with them who knows what other allied groups, of equally disordant impulses, The union in an orderd single response is ɿhe Catharsis by which tragedy is recognised whether Aristotle meant anything of this kind or not. This is the explanation of that sense of release, of repose in the midst of stress of balance and composure, given by tragedy, for there is no other way in which such impulses, once awakend, can be set at rest without suppression."[৩১]

অবদমন ছাড়া ট্র্যাজেডির জাগ্রত অনুভূতিকে শান্ত করতে অন্য পথ নেই। কিন্তু ট্র্যাজেডির অনুভূতির মধ্যে অবদমনের কোনো কথাই নেই—"It is essential to recognise that in full tragic experience there is no suppression[৩২] যে অনুভূতি আমাদের বিমূঢ় করে তোলে তাকে অবদমন বা উর্ধ্বায়ন দ্বারা আমরা তার কবল থেকে মুক্তি পেতে চাই কিন্তু ট্র্যাজেডির সার কথা এই যে তা আমাদের মুহূর্তের জন্য এই দুইটির বাইরে নিয়ে যায়।

এ উক্তি কি স্বীকার্য? আরিস্তোতল নিশ্চয়ই একথা বলেন নি। এগিয়ে যাওয়া এবং পেছিয়ে যাওয়া এই দুইটির সমন্বয় অর্থাৎ ন যযৌ ন তস্থৌ অবস্থার সৃষ্টি করা Catharsis নয়। আর সর্বত্রই কি এদের ভারসাম্য পরিলক্ষিত হয়? এমন ট্র্যাজেডি তো আছে যেখানে হয় শুধু সহানুভূতি বা করুণা নয় শুধু ভীতিই অনুভূত হয়। এ সব ক্ষেত্রে কী হবে? আবার কোনো কোনো ট্র্যাজেডিতে কোনো একটি অনুভূতির প্রাধান্য পরিলক্ষিত হয়। ভারসাম্যের প্রশ্ন অবান্তর হয়ে পড়ে। এ সব ট্র্যাজেডি কি সার্থক নয়? তাই শেষ পর্যন্ত রিচার্ডসও বিপন্ন বোধ করেছেন এবং অধিকাংশ গ্রীক ট্র্যাজেডি এবং কয়েকখানি ব্যতীত শেক্সপীয়রের নাটকাবলীকে তিনি যথার্থ ট্র্যাজেডির মর্যাদা দিতে রাজি নন—তাঁর ত্বরিত সিদ্ধান্তের দুর্বলতা এইখানে।

৩১. Imagination—Principles of Literary Criticism
I. A. Richards. Page 245-246

৩২. Imagination—Principles of Literary Criticlsm
I. A. Richards. Page 246

মনীষিবৃন্দ বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে ট্র্যাজেডির রহস্যোদ্‌ঘাটনে সচেষ্ট হয়েছেন। মানব জীবনের জটিলতা স্মরণ করে বলা যেতে পারে যে সীমিত পরিসরে তাঁদের সিদ্ধান্ত কিছু পরিমাণে স্বীকার্য। ট্র্যাজেডির আবেগ-মন্থন ও মুক্তি দর্শকের চিত্তশুদ্ধি ঘটিয়ে মানসিক ভারসাম্য বা আনন্দ এনে দেয়—একথা স্বীকার করেও বলতে হয় যে ট্র্যাজেডির তাৎপর্য বৃহত্তর ও মহত্তর। বিষে বিষ ক্ষয় হয় (like cures like)—সভ্যসমাজে প্রতি মুহূর্তে প্রবৃত্তির যে অবদমন চলে ট্র্যাজেডিতে তার সহজ প্রকাশ ঘটে। আবার ভাঙাগড়ার বিপুল আনন্দে মানব চিত্ত উদ্বেল হয়ে ওঠে। কখনও বা জীবনের নিরর্থতা অনুভব করি—কখনও অনর্থতা আবার কখনও বিশ্বজনীন ন্যায়বিধানের প্রতিষ্ঠা উপলব্ধি করি। তবু বলতে হয় এই-ই সব নয়। এসবকে অতিক্রম করেও জীবনের দুরধিগম্য রহস্য—অন্তহীন বিচিত্র-বিস্তার, গীতার অর্জুনের বিশ্বরূপ দর্শনের মতো যা অণোরনীয়ান মহতো মহীয়ান।

পূর্বেই বলেছি কাথারসিস্ গুরু প্লাতোনের বিরুদ্ধে আরিস্তোতলের প্রতিবাদ। প্লাতোন কাব্যকে আদর্শরাষ্ট্র থেকে বহিষ্কৃত করতে না চাইলে আরিস্তোতল হয়তো এমন কথা বলতেন না। মেনে নিলাম ব্যাপারটা তাই। তাহলে ট্র্যাজেডির ফলশ্রুতি বা উদ্দেশ্য কী?

এ আলোচনার পূর্বে সাহিত্যের উদ্দেশ্য কী তা নিয়ে আলোচনা করা যাক। সাহিত্যের উদ্দেশ্য মূলতঃ জীবনের উদ্দেশ্য থেকে পৃথক নয়। অবশ্য এখানে যারা মোক্ষকে জীবনের পুরুষার্থ মনে করে বৈরাগ্য পন্থা অবলম্বন করেছেন তাঁদের কথা বলছি না। সুস্থ সরল সাধারণ গৃহী মানুষের কথা বলা হচ্ছে যারা ভালোয়-মন্দয়-গড়া জীবনকে পূর্ণভাবে গ্রহণ করেছেন। এ-ক্ষেত্রে জীবনের উদ্দেশ্য কি? উত্তর নিশ্চয়ই বিতর্কমূলক। ভেবে দেখা যাক কোনো সাধারণ সিদ্ধান্ত বা মতৈক্য আছে কিনা? বলা যেতে পারে আত্মোপলব্ধি—আত্মপ্রসার এবং বহুধাবিচিত্র অভিজ্ঞতা-লাভ মানব জীবনের উদ্দেশ্য। পতন-অভ্যুদয়-বন্ধুর পূর্ণতার পথে তার দূর যাত্রা। এ পথে সুখ-দুঃখ, ভালো-মন্দ, ন্যায়-অন্যায় এ-গুলি অতিক্রম্য স্তর মাত্র—কোনোটিই চরম বা পরম নয়। মানুষ চায় এ সবের মধ্যে দিয়ে এ সবকে অতিক্রম করে জীবনের পূর্ণ পরিণতি। সে চায় বিশ্বের সকল পাত্র হতে জীবন-রসধারা পান করতে কারণ সে জানে জন্মমৃত্যু বড়ো কথা নয় Ripeness

is all'। মানুষের এই সর্বগ্রাসী আকাঙ্ক্ষা যে কত প্রবল, কত তীব্র রবীন্দ্রনাথের 'বসুন্ধরা' অথবা নজরুলের 'বিদ্রোহী' কবিতায় তার সুন্দর এবং অকুণ্ঠ বলিষ্ঠ প্রকাশ আছে।

"ইচ্ছা করে বারবার লভি তার স্বাদ
পান করি বিশ্বের সকল পাত্র হতে
আনন্দ মদিরাধারা নব নব স্রোতে।"

এই কবিতায় দেখা যায় নগ্ন বর্বরতা, তীব্র হিংস্রতা, প্রথাহীন ধর্মাধর্ম, এমন কি শিকারের পরে ঝাঁপিয়ে-পড়ার অনায়াস মহিমা, হিংসাতীব্র রুদ্রানন্দও কবির কাম্য বস্তু। এই মহৎ ও বৃহৎ জীবন মানুষের লক্ষ্য। 'সে থারো'র যাত্রী—ততঃ কিম্-এর প্রান্তে চিরকাল দাঁড়িয়ে আছে। দুর্বল মানব থেকে পরিণত বয়স্ক মানবের এই আকাঙ্ক্ষা।

কিন্তু জীবনের সীমিত বাস্তবে এ উদ্দেশ্য সফল হবার নয়। মানসলোকে এর সম্ভাবনা আছে। সাহিত্য এই বিচিত্র বিরাট জীবন-বোধের সারস্বত রূপায়ণ। তাই যে মানবতা অতীত, বর্তমান ও ভবিষ্যৎকাল জুড়ে বিরাজিত কবি তারই দিশারী।

ট্র্যাজেডি এই সাহিত্যের পরম রূপ। শৌর্য-ভূয়িষ্ঠ মানুষের, পৌরুষদৃপ্ত মানুষের সমুন্নত—সমৃদ্ধ প্রকাশ। যে মানুষ ভয় জানে না, মৃত্যু মানে না তার তীব্র জীবনতৃষ্ণা (immence in passion, pulse and power). মহাকবি গ্যেটের ফাউস্টের মহাজীবনের কথা মনে পড়ে। এখানে পাপ, পুণ্য, ভালো মন্দ, ন্যায় অন্যায়—অতি সীমিত জীবনের শাসন তুচ্ছ হয়ে যায়, হাস্যকর মনে হয়। দুর্ধর্ষ প্রচণ্ড বিরাট জীবনের ঘটনাবর্তসংকুল তীব্র স্রোতঃ উদ্ধত ভঙ্গীতে তরঙ্গায়িত হয়ে পাক খেয়ে পরিণামে মৃত্যু ঝলকিত মহামুহূর্তে আত্মসাক্ষাৎকার করে। এ সেই Nietzshian sweep of life, যা নৈতিকতার মহাঊর্ধ্বে জীবনকে অমিত এবং অমৃত মহিমায় চিরপ্রতিষ্ঠা দান করে। রবীন্দ্রনাথের তপতী নাটকে বিক্রমদেবের উক্তির মধ্যে এই প্রচণ্ড জীবনের চকিত প্রকাশ ঘটেছে। তিনি সুমিত্রাকে বলেছেন—'যে আদিশক্তির বন্যার উপরে ফেনিয়ে চলেছে সৃষ্টির বুদ্‌বুদ সেই শক্তির বিপুল তরঙ্গ আমার প্রেম—তাকে দেখো, তাকে প্রণাম করো। তার কাছে তোমার কর্ম-অকর্ম দ্বিধাদ্বন্দ্ব সমস্ত ভাসিয়ে দাও। একেই বলে মুক্তি, একেই বলে প্রলয়, এতেই আনে জীবনে যুগান্তর।' অথবা বর্ষশেষ

কবিতায় 'মহান মৃত্যুর সাথে মুখামুখি করে দাও মোরে
বজ্রের আলোতে।' —এর রূপ।

এই প্রলয়োন্মত্ত মুক্তপ্রবাহ জীবনের প্রতি মানুষের আকাঙ্ক্ষা শাশ্বত কিন্তু তা বাস্তবে তৃপ্ত হবার নয়। নানা বাধা আছে। তাই কল্পনায় এ-জীবনে জীবিত হয়ে কবি ট্র্যাজেডি সৃষ্টি করেছেন আর দর্শকবৃন্দ অভিজ্ঞতাস্বল্প জীবনে এই অপরাজেয় অমিত শক্তিকে—মৃত্যুতুচ্ছকারী পৌরুষকে সহ-মর্মিতার সংগে উপলব্ধি করে পরিতৃপ্ত হতে চেয়েছে। ট্র্যাজেডি রুদ্রজীবনের মহানন্দ—এখানে দুঃখের মন্থন-বেগে উঠেছে অমৃত।

ট্র্যাজেডি বোধকরি এই সত্যেরই সারস্বত রূপান্তর।

৮

কোরাস (খোরস)

কোরাস (খোরস) গ্রীক নাট্যকলার অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ, অভিনেতাদেরই একজন, অন্ততঃ আয়সখুলস ও সোফোক্লেসের নাটক সম্বন্ধে এই উক্তি সর্বতোভাবে সত্য[১] এউরিপিদেসের নাটকে এর আসন অল্পবিস্তর বিচলিত। আর প্রথম যুগের থেসপীসীয় নাটক কোরাস ছাড়া অন্য কিছুই নয়। কোরাস-সর্বস্বতাই তার লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। কোবাস নৃত্যগীত ও কবিতার ত্রিবেণী সঙ্গম। যদিও থেসপীস[২] নাটকে প্রথম অভিনেতা হুপোক্রিতেস (one who answers) নিয়োগ করেছিলেন তথাপি তার নাটকে কোরাসই ছিল সর্বময় কর্তা। তাঁর নাটক নেই, থাকলে সহজেই একথা প্রমাণিত হ'ত। সে-সম্বন্ধে যতটুকু জানা গেছে তা হচ্ছে এই যে তাঁর নাটকে অভিনেতা (থেসপীসীয় নাটকে স্ত্রী ভূমিকা ছিল না) মঞ্চে আবির্ভূত হয়ে প্রাথমিক ব্যাখ্যাসহ নাটকের ঘটনাটি বিবৃত করতেন। এই বিবৃতিকে বলা হ'ত প্রোলোগাস—প্রস্তাবনা "The first scene of all, which preceded the entrance of the chorus, was called the 'prologue' and its invention is ascribed to Thespis"[৩] নাট্যকার স্বয়ং স্বরিত-

১. "The chorus too should be regarded as one of the actors; it should be an integral part of the whole, and take a share in the action—that which it has in Sophocles rather than in Euripides."

The Art of Poetry Aristotle Ch, 18.-7

২. গ্রীক ট্র্যাজেডির আবিষ্কর্তা থেসপীস মারাথানের নিকটবর্তী পেনটেলিকাস গিরি শ্রেণীর সু-উচ্চ পূর্ব তরাই অঞ্চলে অবস্থিত আইকেরিয়া গ্রামের অধিবাসী ছিলেন।

"Thespis began to exhibit in Athens before the death of Solon in 558 B. C. His careers in Icaria must therefore be placed during the earlier half of the sixth century." See. Plut. Solon, c. 29. (Diog. Lairt 1.39.

৩. The Tragic Drama of the Greeks Ch. V. P. 350. A E. Haigh.

গতিতে সাজপোষাক বদল করে বিভিন্ন ভূমিকায় অবতীর্ণ হতেন। তারপরে মঞ্চস্থিত কোরাস পরপর কতকগুলি যৌথসঙ্গীত নৃত্যসহকারে উপস্থাপিত করতো। প্রতিটি সঙ্গীতের বিরামস্থলে অভিনেতা সুদীর্ঘ বিবৃতি (আমাদের যাত্রাগানের মতো) দান করতেন আবার কখনও কখনও মূল গায়েনের সঙ্গে সংলাপে প্রবৃত্ত হ'তেন। আশ্চর্যের কথা এই যে পরবর্তীকালে অভিনেতার সংখ্যা বৃদ্ধি (তিন জন) হওয়া সত্বেও থেসপীসীয় নাটকের আঙ্গিককে বহুদিন পর্যন্ত যথাযথ বজায় রাখা হয়েছিল।

আয়সখুলসের প্রথম যে নাটকখানি হিকেতিদেস, The Suppliants-প্রার্থিনীগণ আমাদের হাতে এসে পৌঁছেচে যেখানে থেসপীসীয় নাটকের কাঠামো (বিশিষ্ট রূপ) যথাযথ বিগুমান। বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় যে নাটকটি কোরাস-(যৌথসঙ্গীত) সর্বস্ব।[৪] মাত্র দু'টি ক্ষেত্রে অভিনেতাকে উপস্থাপিত করা হয়েছে। তাও এমনভাবে যে এই অংশটুকু (মাত্র ৭০ পংক্তি)[৫] কিছু পরিবর্তন করে নাটক থেকে অপসারিত করলেও কোন ক্ষতি হয় না। তবুও আয়সখুলসের নাটকে রূপের বদল লক্ষনীয়। সেখানে আর কোরাসের সবব্যাপী কর্তৃত্ব নেই। মহাকাব্যীয় বা বর্ণনাত্মক রীতি পরিত্যাগ করে নাটক ঘটনাত্মক এবং সংলাপমুখর হয়ে উঠেছে। বস্তুতঃ উজ্জ্বল এবং প্রাণবন্ত সংলাপ আয়সখুলসের নাটকেই প্রথম দেখা গেল। নাটকের কেন্দ্রস্থল গীতিমঞ্চ (orchestra) থেকে রঙ্গমঞ্চে (stage) স্থানান্তরিত হল। সংগীত হল স্বল্পকায় এবং সংলাপে তার মধ্যবর্তিতা কমে গেল। কোরাস সর্বময় সক্রিয় কর্তৃপদ থেকে নেমে এল নিষ্ক্রিয় দর্শকের ভূমিকায়। অবশ্য কোরাসের এ অধঃপতন একদিনে ঘটেনি, বিবর্তনের দীর্ঘ পথ বেয়ে এই রূপান্তর ঘটেছে। আয়সখুলসের নাট্যসপ্তক বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে নাটকীয়তা (ক্রিয়াত্মকতা) বৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে সংগীতাধিক্য হ্রাস পেয়েছে। তাঁর প্রথম নাটক 'হিকেতিদেস' আলোচনা প্রসঙ্গে উল্লিখিত হয়েছে। এখানে দ্বিতীয় অভিনেতা থাকলেও তার সঙ্গে থেসপীসীয় নাটকের রূপাঙ্গিকের কোনো পার্থক্য নেই। মাত্র শেষাংশে রাজা পেলাসগুস এবং

৪. রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্য—শ্যামা, চণ্ডালিকা, চিত্রাঙ্গদা, তাসের দেশ প্রভৃতি আদিম কোরাসসর্বস্ব নাটকের সমৃদ্ধতর অনুরূপায়ণ।

৫. পংক্তি সংখ্যা—৪৭৪-৪৯৭, ৮৮৮-৯৩০

দূতকে উত্তেজনাময় সংলাপে প্রবৃত্ত হতে দেখা যায়। মুখ্যতঃ কোরাসই দর্শকমনকে আকৃষ্ট করে রাখে।

দ্বিতীয় এবং তৃতীয় নাটক 'পেরসাই' (The Persians) এবং 'হেপতা এপি থেবাস' (Seven Against Thebes)-এ কাহিনীর সঙ্গে কোরাস দৃঢ়বদ্ধ হলেও অতিপিনদ্ধ নয়, তার ভিত নড়েছে। আর দ্বিতীয়টি কোরাস দিয়ে আরম্ভ হলেও তৃতীয় নাটকখানি তা হয় নি, সুরু হয়েছে থেবেসের বর্তমান রাজা আগামেমনোনের পুত্র এতেওক্লেসের স্বগত ভাষণ দিয়ে। তাঁর সর্বশ্রেষ্ঠ এবং চতুর্থ নাটক (Suigeneris) প্রোমেথেয়ুস দেসমোতেস (Prometheus Bound)-এ সংলাপাত্মক সূচনা দেখা যায়। শক্তি এবং হেপাএসতুস্ উত্তেজনাপূর্ণ সংলাপে রত। কোরাস দেখা দিয়েছে ১২৭ ছত্র সংলাপের পরে। এ নাটকে কোরাস কোণঠাসা হয়েছে—অপ্রধান স্থানে নেমে এসেছে। পরবর্তীকালে বিশেষ করে এউরিপিদেসের নাটকে তার যে গতি এখানেই তার পূর্বাভাস।

তাঁর ওরেসতেইয়া (আগামেমনোন খোএফোরস, ও এউমেনিদেস) পরবর্তী কালের রচনা হলেও সেগুলিতে 'প্রোমেথেয়ুস দেসমোতেস' নাটকের সমুৎকর্ষ লক্ষিত হয়না। অন্ততঃ কোরাস সংক্রান্ত ব্যাপারে। আগামেমনোন নাটকে প্রহরীর সুদীর্ঘ বিবৃতিদানের পরে কোরাসের আবির্ভাব। খোএফোরস্-এর প্রস্তাবনায় দেখা যায় বন্ধু পুলাদেস সহ ওরেসতেস-এর উপস্থিতি। ওরেসতেস বক্তা, পুলাদেস নীরব শ্রোতা। ভাষণ সংলাপ না হলেও ঠিক স্বগত নয়। এউমেনিদেশের সূচনায় একাকিনী পূজার্থিনী পুথোনেস এসে তাঁর বক্তব্য নিবেদন করছেন। এসব থেকে বোঝা যায় যে কোরাস তার সর্বময় কর্তৃত্ব হারাতে বসেছে।

প্রোমেথেয়ুস দেসমোতেস রচিত হয়েছে ওরেসতেইয়া নাট্যত্রয়ের কিছু পূর্বে (৪৬৮ খ্রীঃ পূঃ?) যতোটুকু জানা গেছে তা থেকে বলা যায় যে হিকেতিদেস—(প্রথম নাটক) এর রচনাকাল ৪৯১ খ্রীষ্ট পূর্বাব্দ? থেকে সুরু করে ৪৬৮ খ্রীষ্ট পূর্বাব্দ পর্যন্ত এই সপ্ত নাট্যের আবির্ভাব কাল। এই স্বল্প-পরিসর সময়ের মধ্যেই যুগান্তরকারী পরিবর্তন। নাটক গীতিমঞ্চ থেকে উঠে এসেছে রঙ্গমঞ্চে। বর্ণনা হয়েছে সংলাপনা, ঘোষণা হয়েছে ঘটনা।

সোফোক্লেসের নাটকের প্রস্তাবনা সর্বত্রই সংলাপাত্মক। ইতোমধ্যে—কোরাসের সংখ্যাল্পতা ঘটে গেছে। গায়ক বা গায়িকার সংখ্যা পঞ্চাশ থেকে (হিকেতিদেস) পনেরো জনে (পেরসাই) নেমে এসেছে, ক্ষীণকায় তার রূপ। শুধু তাই নয়, নাটকের কাহিনী থেকে সে দূরে সরে আসছে। ওইদিপোউস এপি কোলোনোই (Oedipus At Colonos) এবং ফিলোক-তেতেস (Philoctetes) নাটকদ্বয়ে কিছু সক্রিয় সহযোগিতা করলেও সাধারণভাবে বলা যায় যে তার ভূমিকা সহানুভূতিশীল নিরাসক্ত দর্শকের। প্রথমটিতে কোরাস ক্রেয়োনের নির্মমতাকে বাধা দিতে চেয়েছে। এ ছাড়া আর কোথাও ঘটনাকে নিয়ন্ত্রিত করেনি বা নিজ ভাগ্য-বিপর্যয়ের জন্য চিন্তিত ও নয়, অনেকখানি নিষ্প্রভ-ব্যক্তিত্ব! নাটকে তার ব্যক্তিগত আবেগ অপেক্ষা নৈর্ব্যক্তিক স্থিতধী ভাবনার প্রকাশ। ঝড়ঝাপটা থেকে দূরে দাঁড়িয়ে অনেকটা নির্লিপ্ত মধ্যবর্তিতার কাজ করে চলেছে। নানা বিরোধী শক্তির সামঞ্জস্য-বিধানে তৎপর রয়েছে। অপেক্ষাকৃত শান্ত পরিবেশে তার অবস্থান। একটু খুঁটিয়ে দেখলে তারই দ্বৈতসত্তা দৃষ্টি এড়ায় না। সংলাপে একভাব আর সঙ্গীতে অন্য। যখন সংলাপ-চারী তখন সাধারণ মানুষ আর যখন একক তখন কথার সুর উচ্চগ্রামে উঠে নাটকের ঘনঘটাকে ছাড়িয়ে যায় ও শাশ্বত সত্যের দিকে ধাবিত হয়। তখন কোরাস কবির প্রতিভূ এবং নাটকের নীতি-বোধের ধারক ও বাহক, "It then becomes, as it were the mouth-piece of the poet and reveals the moral of the play."[৬]

কখনও কখনও আবার কোরাসের দোলাচলবৃত্তি দেখা যায়। 'আঁতিগোনে' নাটক থেকে একটি দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করি। আঁতিগোনের কাজকে সমর্থন জানালেও কোরাস রাজার ভয়ে চুপ ক'রে থাকে। মহত্তম কর্মের জন্যও প্রকাশ্যে রাষ্ট্রবিধির বিরোধিতাকে অনুমোদন করতে ভয় পায়। ক্রেয়োনের অভিযোগের উত্তরে বলে[৭] :—

'মরণের মুখে চলেছে ছুটে কে এমন নির্বোধ'? অর্থাৎ রাজা ক্রেয়োনের

৬. A. E. Haigh. The Tragie Drama of the Greeks. Ch. III p. p. 154,

৭. সোফোক্লেস আঁতিগোনে পংক্তি ২২০.

বিরুদ্ধে আঁতিগোনের কর্ম প্রচেষ্টাকে (দেশদ্রোহী ভ্রাতা পোলিনেইসেসের শব-সৎকার) সমর্থন করেনা। আঁতিগোনেকে বলে :—'তুমি দুঃসাহসের উত্তুঙ্গ শৃঙ্গাভিমুখে ধাবিত হয়েছো, বৎসে, যে সমুচ্চ সিংহাসনে ন্যায় প্রতিষ্ঠিত তুমি তারপরে প্রচণ্ডভাবে ঝাঁপিয়ে পড়েছো, এই কঠিন পরীক্ষায় সম্ভবতঃ তুমি পিতৃপাপের প্রায়শ্চিত্ত করছো।'[৮] অথবা তোমার বীরত্ব প্রশংসার্হ—একথা স্বীকার্য কিন্তু যাঁর হাতে ক্ষমতা আছে তাঁর বিরুদ্ধে তিনি কোনো কর্মপন্থা সহ্য করবেন না। স্বেচ্ছাপ্রণোদিত আবেগ তোমার ধ্বংস এনেছে।"[৯]

"এমন করে কি মরণের পানে
ছুটিয়া চলিতে আছে ?"

আবার নাটকের শেষে ক্রেয়োনের প্রচণ্ড অহম্মন্যতাজনিত সর্বনাশান্তে নীতিবাক্য উচ্চারণ করে :—

দাম্ভিকের দম্ভ ভগবান কঠোর আঘাত হেনে চূর্ণ করেন। অভিজ্ঞতার আগুনে পরিশুদ্ধ হ'য়ে মানুষ বার্ধক্যে জ্ঞান লাভ করে।[১০]

প্রচণ্ড আঘাতে চূর্ণ করে ভগবান
দাম্ভিকের গর্বোদ্ধত অন্ধ অভিমান।
অভিজ্ঞতা অগ্নিশুদ্ধ বার্ধক্যে তাহার
লাভ করে শুদ্ধ জ্ঞান, জীবনের সার।

এউরিপিদেসের নাটকে কোরাসের ভিন্নতর পরিণতি। নাটকের পক্ষে তা আর অপরিহার্য নয়, পরন্তু অন্তরায়। তার নাটকের কথাবস্তু জটিলতর (দাম্পত্য-জীবনের বেদনামধুর প্রেম তাঁর নাটকেই সর্বপ্রথম রূপায়িত হয়েছে। গ্রীক নাটকে রোম্যান্টিকতার সূত্রপাত তাঁর নাটকেই প্রথম চোখে পড়ে।) তাই অপরিহার্য্য কোরাস অনাবশ্যক ভারস্বরূপ পুরোভূমিকা থেকে পটভূমিকায় নির্বাসিত হয়েছে। মূল-কাহিনীর সঙ্গে তার যোগ শিথিলীকৃত ; নাটকের প্রধান আকর্ষণ অভিনেতৃবৃন্দ, ও তাদের সংলাপ। অনেক ক্ষেত্রে কোনো যোগসূত্র খুঁজে পাওয়াই দুষ্কর। তাঁর 'এলেকত্রা'-

৮. সোফেক্লস—আঁতিগোনে পংক্তি ৮৫৩-৫৬
৯. ঐ ঐ পংক্তি ৮৭২-৭৫
১০. সোফোক্লেস—আন্তিগোনে, পংক্তি ৮৩০-৩৩

নাটকে ক্লুতাইমেস্ত্রার মৃত্যুর পূর্বে আখিল্লেয়ুসের বিখ্যাত বর্মের যে বর্ণনা কোরাসের মুখে শোনা যায় কথাবস্তুর সঙ্গে তার সম্পর্ক কষ্ট-কল্পিত। কোরাস হয়ে দাঁড়িয়েছে সুরময় বিষ্কম্ভক (Musical interlude) কাব্য-মণ্ডিত সুর ঝংকার—নাটকের ওঙ্কার, ওমিত্যেতদক্ষরমিদং সবম্ নয়। তাই সেখানে দেখা যায় ; ভাব অপেক্ষা ধ্বনির, ভাষা অপেক্ষা সুরের, গতি অপেক্ষা নৃত্যের প্রাধান্য। মুখ্য উদ্দেশ্য সঙ্গীতের মাধুরীসৃষ্টি বা মায়া-জাল রচনা করা , কোরাস বিদায়ের মুখে 'এবার হবে যে যেতে, নাহি গত্যন্তর।' আয়সখুলসে সে ঘরের মানুষ নাটকের দৃঢবদ্ধ বাক্যময় সুরতনু, অপরিহার্য অঙ্গ, সোফোক্লেসের নাট্যকলায় ঘরেও নহে পরেও নহে সে জন আছে মাঝখানে।' আর এউরিপিদেসের নাটকে পারের যাত্রী—খেলা হ'ল শেষ।

যে ছিল একান্ত আপন
সে আজিকে পরের মতন।

তবে পারের যাত্রী কিছুক্ষণ থেমে দাঁড়িয়েছে তাঁর 'হিকেতিদেস' আর 'বাক্খাই' নাটকে। তার ফেলে-আসা জীবনের জন্য দীর্ঘনিশ্বাস ফেলেছে। প্রথমটিতে মৃত সপ্তবীরের শোকার্তা মাতৃগণ কোরাসের ভূমিকায় অবতীর্ণা, তাঁরা ঘটনার সঙ্গে নিবিড়ভাবে সংযুক্তা, তাঁদের সংলাপ ও আবেগোচ্ছ্বসিত বেদনার হাহাকারে নাটকের পরিমণ্ডল বিক্ষুব্ধ। 'বাকখাই' নাটকে' বাকখস পূজারিণীগণ কোরাসরূপে আবিভূ'তা। তারাই এ-নাটকের প্রাণ। কোরাস তার মর্যাদার লুপ্ত আসন পুনরুদ্ধারের জন্য শেষ চেষ্টা করেছে। নির্বাণোন্মুখ প্রদীপ-শিখা শেষবারের মত সতেজে জ্বলে উঠেছে—এ হচ্ছে কোরাসের Swan's Song. তার জীবন-দেবতা পুনঃ প্রতিষ্ঠার জন্য প্রাণপণ প্রযত্ন করেছে এবং শেষ পর্যন্ত শেষবারের জন্য বিজয়িনী রূপে নাটকের গতি বদলিয়েছে। আয়সখুলসের 'এউমেনিদেস'—নাটকের কোরাসের সঙ্গে তার তুলনা করা যায়। এই-ই হ'ল কোরাসের অভ্যুদয়—পতন-বন্ধুর সংক্ষিপ্ত ইতিবৃত্ত।

॥ ৩

আয়স্খুলসের 'হেপতা এপি থেবাস' এবং এউরিপিদেসের 'ফোয়নিসাএ' নাটকদ্বয় আলোচনা করলে কোরাসের পরিবর্তন ধারাটি লক্ষ্য করা যায়। দুটি নাটকেরই বিষয়বস্তু এক। থেবাই নগর আক্রমণ এবং সহোদর

ভ্রাতৃযুগল এতেওক্লেস ও পোলুনিসেসের মধ্যে সংঘর্ষ। কিন্তু উপস্থাপনায় কতই না পার্থক্য। শেষাংশটুকু ছেড়ে দিলে প্রথমোক্ত নাটকটিতে ট্র্যাজিক ঘনঘটার একান্ত অভাব। নাটকটি আদ্যন্ত বর্ণনাত্মক ও একোক্তিময়। মঞ্চে অভিনীত ঘটনাপ্রবাহে কোনো বেদনাগভীরতার প্রকাশ নেই। নগরবাসিগণের উদ্বেগ হতাশা এবং ভয় থেবাই কন্যাদের ক্রন্দনের মধ্যে দিয়ে প্রকাশিত। কিন্তু এউরিপিদেসের নাটকে এর ভিন্নতর রূপ। মাতার মানসিক যন্ত্রণা, ভ্রাতৃদ্বয়ের তীব্রতম ঘৃণা ঘটনারূপে দৃশ্যায়িত। আবার এ নাটকে থেবাই নগরবাসিগণ কোরাস রচনা করেনি, করেছে তুরোস-বাসিনী কুমারীবৃন্দ। উপাচাররূপে দেলফি নগরে প্রেরিত হয়ে তারা দুর্ভাগ্যক্রমে এখানে আটকা পড়ে গেছে। যুদ্ধের সঙ্গে তাদের কোনো যোগ নেই, কোনো দলের (পক্ষের) সঙ্গে তাদের কোনো প্রকার সংস্রবও নেই। তারা নিরাপদ, নিরপেক্ষ, নিরুদ্বেগ ও প্রশান্তচিত্ত। তাদের ভাগ্যবিপর্যয়ের কোনো সম্ভাবনাও নেই। নাটকের শেষে তারা নাটকীয় ভূমিকা পরিহার করে ট্র্যাজেডি-অভিনয় প্রতিযোগিতায় বিজয়িনী হওয়ার বাসনা প্রকাশ করেছে। কোরাস এখানে ভোক্তা নয়. দ্রষ্টা মাত্র।

বিভিন্ন নাটকে বিভিন্ন ব্যক্তি-সমাহারে কোরাস গঠিত। আয়সখুলসের হিকেতিদেস' নাটকে দানায়ুসের পঞ্চাশৎ কন্যা নিয়ে কোরাস। তারা বিবাহ-প্রার্থী আইগুপতুসের পুত্রগণের কবল থেকে আত্ম-রক্ষার জন্য পালিয়ে এসে আরগোলিসের রাজা পেলাসগুসের আশ্রয় গ্রহণ করেছে। এদের ভাগ্যবিপর্যয়ের ইতিকথাই নাটকের বিষয়বস্তু। দ্বিতীয় নাটক পেরসাই-এ নগরজ্যেষ্ঠগণ কোরাসের ভূমিকায় অবতীর্ণ। পারস্যরাজ ক্সেক্সেস্ (xexxes) এর পতনের সঙ্গে এদের ভাগ্য বিধ্বস্ত হয়েছে। ভ্রাতৃদ্বয় এবং অন্যান্য বীরের সঙ্গে এদের ভাগ্য জড়িত নয়। এই নাটকেই প্রস্তাবনায় কোরাস নেই। আগামেমনোন নাটকে আরগোস-এর নগর জ্যেষ্ঠগণ এবং খোএ ফোরোস নাটকে ত্রোইয়া (ট্রয়)-এর বন্দিগণ কোরাস-রূপে উপস্থিত হয়েছে। প্রোমেথেয়ুস দেসমোতেস নাটকে কোরাস-রূপে দেখা দিয়েছে সাগরপরীরা। এমন ভাবেই সোফোক্লেস এবং এউরিপিদেসের নাটকে বিভিন্ন ভূমিকায় কোরাসবৃন্দের আবির্ভাব। কোথাও নাবিকবৃন্দ, কোথাও কন্যাকুল, কোথাও গ্রামপ্রহরিগণ, কোথাও বন্দিবৃন্দ, কোথাও উপাসিকাদল, আবার কোথাও শিকারিদল কোরাসের স্থান গ্রহণ করেছে। এরা কোথাও নাটকীয়

কথাবস্তুর সঙ্গে সুদৃঢ়-সম্পৃক্ত কোথাও শিথিল-বদ্ধ কোথাও নাটকের অন্তঃপুরে কোথাও বহির্ভাগে।

॥ ৪ ॥

ধর্মাশ্রয়িতা গ্রীক নাট্যকলার সাধারণ লক্ষণ। দেবতার সঙ্গে মানুষের সম্বন্ধ শিল্পসঙ্গতভাবে ব্যাখ্যা করাই গ্রীক ট্র্যাজেডি রচয়িতৃগণের উদ্দেশ্য। অবশ্য তৃতীয় নাট্যকার এউরিপিদেসের নাট্যসাহিত্যে অনেক পরিবর্তন লক্ষ্য করা যায়। তাঁর নাটক মনস্তত্ত্বমূলক এবং চরিত্রসৃষ্টিনৈপুণ্যে সমৃদ্ধতর। সেখানে আধুনিকতার নিদর্শন সুপরিস্ফুট। আযসখুলস এবং সোফোক্লেসের নাট্যসাহিত্যে দৈবনীতির অমোঘবিধানের হাতে মানুষ তুচ্ছ ক্রীড়নক মাত্র। দুর্জয় বাহ্যশক্তির কাছে সে দুর্বল, লাঞ্ছিত এবং পরাহত। কিন্তু এউরিপিদেসের নাটকে মানুষ আত্মদ্বন্দ্বে ক্ষতবিক্ষত। তবুও বলা যায় যে ত্রয়ীর নাটকেই কোরাস অল্পবিস্তর কবির মুখপাত্র এবং নীতিবোধের ধারক ও বাহক। পরে এ-কথা বিশেষভাবে আলোচিত হয়েছে। এখানে সাধারণভাবে কয়েকটি দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করি :—

১। জেয়ুস তুলাদণ্ডে পরিমাপ করে ন্যায়সঙ্গতভাবে পাপীকে পাপের এবং পুণ্যাত্মাকে পুণ্যের ফল প্রদান করেন।[১১]

২। জেয়ুস ঠিকভাবে ন্যায়দণ্ড ধারণ করে আছেন।
তাঁর ইচ্ছা ব্যতীত নশ্বর মানুষের
কোনো কিছুই ঘটতে পারে না।[১২]

৩। নিয়তির বিধান অমোঘ। (নিয়তিঃ কেন বাধ্যতে।)
জেয়ুসের বিধান দুর্জ্ঞেয়।
তাঁর বিরাট মনের বিস্ময়কর পরিকল্পনা।
মানুষ কিছুতেই উপলব্ধি করতে পারেনা।[১৩]

৪। কিন্তু সর্বাতিশায়ী অচিন্ত্য ভগবৎ-শক্তি (ভগবান)
নৈরাশ্যের অতলে নিক্ষিপ্ত ভাগ্যহীন ব্যক্তিকে

১১. আয়সখুলস—হিকেতিদেস পংক্তি সংখ্যা ৪০২-৪০৪
১২. " " " ৪২২-৪২৪
১৩. " " " ১০৪৭-১০৪৯

বিপন্নতার চরমতম মুহূর্তে তুলে ধরেন

যখন তার চোখে মেঘকৃষ্ণছায়া তখন (বিদ্যুচ্চমকসম) তিনি আলো জ্বেলে দেন।[১৪]

'সব আশাজাল যায়রে যখন উড়েপুড়ে
আশার অতীত দাঁড়ায় তখন ভুবন জুড়ে।'

৫। মানুষের পূর্ণ ভাগ্যোদয় তার পতনের সূচনা করে।[১৫]

৬। শূন্যগর্ভ অনুমান বিশ্বাসঘাতকের মতো বিপথে চালনা করে;[১৬]

৭। নবতর সর্বনাশের জন্যই অদৃষ্ট নূতন শানপাথরে ধর্মের কৃপাণে পান দিচ্ছে।[১৭]

"পড়িছে ভীষণ শান ধর্মের কৃপাণে।"

৮। স্বকর্মফলভূক্ পুমান।[১৮] (যেমন কর্ম তেমনি ফল।)

৯। দুঃখ এবং ভয়ের হাত থেকে মর্ত্যজীবনে মুক্তি নেই।[১৯]

১০। অদৃষ্ট ধর্মের কৃপাণে শান দিচ্ছে।[২০]

১১। দুঃখ এবং দুর্ভাগ্যের পথে জ্ঞানসঞ্চয় কাম্য।[২১]

১২। নির্দোষ এবং নিষ্পাপ মানুষের জীবনে বিশ্ববিধান (অদৃষ্ট) আঘাত হানে না। তারা চিরজীবন সুখে কাল কাটান।[২২]

১৩। যে মানুষ বিশ্ববিধান লঙ্ঘন করে, ন্যায় (ঋত) থেকে বিচ্যুত হয়, একদিন আসে যখন তাকে জীবন তরীর পাল নামাতে হয়, ঝড় তাকে আঘাত হানে, মাস্তুল ভেঙ্গে পড়ে। বৃথাই সাহায্যের জন্য সে ডাক পাড়ে, কেউ শোনে না সে ডাক। সব বৃথা হয়। সে একদা গর্বভরে বলেছিল যে কোন দুঃখই তাকে স্পর্শ করতে পারবে না, সেই দর্পী মানুষ নিরুপায়

১৪.	আয়সখুলস—হেপ্তা এপি থেবাস		পংক্তি সংখ্যা	২২৬-২২৯
১৫.	ঐ	আগামেমনোন	”	৯৯৩-৯৯৪
১৬.	ঐ	”	”	১৩৬৭-১৩৬৮
১৭.	ঐ	”	”	১৫৩৭-১৫৩৮
১৮.	ঐ	”	”	১৫৬৩-৬৪
১৯.	ঐ	খোত্র ফোরস	”	৬৪৬
২০.	ঐ	ঐ	”	৬৪৭
২১.	ঐ	আগামেম নোন	”	১৭৬, ২৫৯
		এউ মেনি দেশ	”	৫২০
২২.	ঐ	”	”	৫১৩-৫১৫

দুঃখ শৈলান্তরীপে অভিক্ষিপ্ত হয়—ভগবান তাকে বিদ্রূপ করেন। অশোচিত অদৃষ্ট হয়ে সে চিরকালের জন্য বিনষ্ট হয়—তার পূর্বার্জিত পুণ্যও ন্যায়ের শিলাখণ্ডে হয় বিধ্বস্ত।[২৩]

'বিধির বিধান কাটবে তুমি এমন শক্তিমান।'

১৪। অনিবার্যতার সম্মুখে জ্ঞানী নতিস্বীকার করেন।[২৪]

এবার সোফোক্লেসের নাটক থেকে কিছু উদাহৃত করা যেতে পারে। প্রেমের প্রচণ্ড শক্তি সম্বন্ধে তিনি বলেছেন :—

যুদ্ধে অপরাজেয়-শক্তি প্রেম, প্রেম মহতী বিনষ্টি, সমস্ত সমৃদ্ধি বিনষ্ট করে দেয়। কুমারীর কোমলদ্যুতি কপোলের কথা ভেবে ভেবে রাত্রি দেয় কাটিয়ে। হে প্রেম তুমি বেগে যাও, উদ্দাম উধাও, যাত্রা তোমার সাগর পারে অরণ্য গহনে বর্বরের গৃহকোণে। তোমাকে এড়াবে কে? কেউ এড়াতে পারে না। মরণশীল মানুষ, অমর দেববৃন্দ তোমার শক্তিতে বিধ্বস্ত বির্পযস্ত।"

এখানে প্রেম রূপ-মোহ ছাড়া আর কিছু নয়। রূপমোহ সর্বনাশের প্ররোহরূপ চিন্তাহীন চিতানল। কোন আধুনিক কবি বলেছেন :

চিন্তাহীন চিতানল রূপের অনল
অমৃত বারিধি-মাঝে তরল গরল।
ঘৃতাহুতি দানে যথা অগ্নি স্ফীতকায়
ভোগের মাঝারে রূপ ভোগেরে জাগায়।
রূপ তব মৃত্যুকূপ করিছে খনন
তবু তুমি সেইরূপ করিছ বরণ ;
আপন সর্বস্বধন করি সমর্পণ
হারাতেছ পরিণামে সর্বস্ব আপন।

প্রেম আনন্দ-সন্দোহ নয় ; আনন্দ-বেদনার গঙ্গা-যমুনা সঙ্গম। যথার্থ প্রেম 'সুখের লাগিয়া যে করে পীরিতি দুখ তার ঠাঁই।' রবীন্দ্রনাথের ভাষায়—

এ যে সখি, হৃদয়ের প্রেম
সুখ দুঃখ বেদনার　　আদি অন্ত নাহি যার
চির পূর্ণ, চির নিকষিত হেম।

২৩. আয়সখুলস　এউ মেনি দেশ　পংক্তি সংখ্যা—৫০৬-৫৬৫
২৪. ঐ　প্রোমেথেয়ুস দেসমোতোস　পংক্তি সংখ্যা—১৩৭

তুমি যার কাছে আসো, সে উন্মাদ হয়ে যায়। বিজ্ঞ যাঁরা, তত্ত্বদর্শী তাঁদেরও বুদ্ধিভ্রংশ পদস্খলন ঘটে। তোমার প্রভাবে অন্ধ তাঁরা অন্যায়ের পথে, সর্বনাশের পথে চলেন। সুন্দরী কন্যকার নয়ন-নিঃসৃত প্রেমোজ্জ্বল আলোক-শিখার জয়। বিশ্বের অমোঘ শাশ্বত বিধানের পাশেই তোমার আসন।[২৫]

'বিশ্বময় দিয়েছ তাকে ছড়ায়ে।'

দেবতা মানুষ কারও এই শক্তির হাত থেকে নিস্কৃতি নেই।

'মুনিগণ ধ্যান ভাঙ্গি দেয় পদে তপস্যার ফল।'

ভগবান বিরূপাক্ষও বিচলিত হয়েছিলেন।

রূপ ভোগ লাগি করে আত্মারে বিক্রয়
রূপের দুয়ারে বাঁধা স্বয়ং মৃত্যুঞ্জয়।

এই অংশটুকুর কাব্য-মূল্যও কম নয়।

হায় মানববংশধরগণ তোমাদের জীবন ছায়া মাত্র বলে গণনা করি। সুখী হওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই তোমাদের পতন সুরু হয়। হে দুঃখী ওইদিপোউস তোমার চরমতম হীন দুর্ভাগ্য স্মরণ করিয়ে দিল যে কোনো মর্ত্যজীব সুখী নয়।"[২৬]

পরম ভাগ্যবান ওইদিপোউস যখন তাঁর অদৃষ্ট নিয়ন্ত্রিত অজ্ঞানকৃত চরম দুস্কৃতির কথা নিঃসংশয়ে জানতে পেরে দারুণ করুণ আর্তনাদ করে উঠেছেন তখন কোরাসের মুখে এই উক্তি শোনা গেল। উক্তিটির মধ্যে নৈরাশ্যবাদের মর্মান্তিক প্রকাশ। এই নাটকের শেষ কয়েক ছত্রেও অনুরূপ সিদ্ধান্ত দেখা যায় :—

আমৃত্যু জীবনের সকল দিন যদি মরণশীল মৃত্তিকা-দেহধারী মানুষ সুখে অতিবাহিত না করে তাকে আমি সুখী বলিনা।

এ্যাথিনাই নাটকের সূচনায় দেয়ানিরার মুখেও অনুরূপ উক্তি আছে: বহুদিন ধরে একটি জনপ্রবাদ প্রচলিত আছে, "মানুষ যতদিন না মরে ততদিন তার সৌভাগ্য বা দুর্ভাগ্যের কথা নিশ্চিতভাবে বলা যায় না।" আমাদের দেশে নারীজীবন সম্বন্ধে অনুরূপ একটি প্রবাদ প্রচলিত আছে :—

২৫. সোফোক্লেস—আঁতিগোনে পংক্তি সংখ্যা—৭৭২-৮৮৩
২৬. সোফোক্লেস—ওইদিপোউস তুরান্নেস পংক্তি সংখ্যা ১১৮৬-১১৯২

পুড়বে নারী উড়বে ছাই
তবে নারীর গুণ নাই। প্রসঙ্গতঃ স্মর্তব্য।

নিম্নলিখিত কয়েক ছত্রে চরম নৈরাশ্যবাদের কথা প্রকাশিত :—

না-জন্মানো পৃথ্বীতলে ভাগ্য মহত্তম
জন্মাইলে ত্বরা-মৃত্যু ভাগ্য অনুপম।[২৭]

ভারতবর্ষে অবশ্য পুনর্জন্ম এড়ানোর পথ শ্রীমদ্ভাগবদ্গীতা এবং অন্যত্র বহুভাবে নির্দিষ্ট হয়েছে।

কবিগুরু কিন্তু বলেছেন :—

মরিতে চাহিনা আমি সুন্দর ভুবনে
মানবের মাঝে আমি বাঁচিবারে চাই।

এউরিপিদেসের নাটকেও কিছু খুঁজে দেখা যেতে পারে। সেখানেও কোরাসের কণ্ঠে কবির জীবন দর্শনের পরিচয় পাওয়া যাবে।

"যা হবার তা হবেই, এর থেকে বলবত্তর সত্য আমি আর কিছুই শুনিনি বা দেখিনি।"[২৮] 'That Which Needs Must Be.

দেব রহস্য নানা মূর্তিতে প্রকাশিত হয়। আশাতীত অনেক বস্তু দেবতারা দান করেন। যা আশা করা যায় দেবতারা তা পূর্ণ করেন না। আবার দেবতারাই অদৃষ্টপথ উন্মোচন করে দেন।—এ-কাহিনীর এই পরিণতি।

মেদেইয়া এবং হেলেনা নাটকের শেষেও প্রায় অনুরূপ উক্তিই আছে। মেদেইয়া'র কোরাসের শেষবাণী উদ্ধৃত করি :

স্বর্গে আছে জেয়ুসের মহারত্নাগার,
সেথা হতে নেমে আসে ভাগ্য-দেবতার
অজানিত—আশাতীত, ভয়াতীত দান
মানুষের আশা সেথা সমূলে নির্বাণ।
অকস্মাৎ দেখা দেয় অভাবিত পথ
তাহাই ঘটেছে হেথা যথাবিধিবৎ।

মেদেইয়া ছত্রসংখ্যা—১৪১৪-১৪১৯

২৭, ওইদিপোউস তুরান্নস পংক্তি সংখ্যা ১২২৫-১২২৮
২৮, এউরিপিদেস—এ্যালকেসতিস ঐ ৯৬৮

এর থেকে কী কবির কোন জীবন-দর্শনে উপনীত হওয়া যায়? দেবরহস্য শুধু অপ্রত্যাশিত নয়, অচিন্ত্যও বটে।

আলকেসতিসের মৃত্যুর পরে কোরাস নেতা বলেছেন :—

হে রাজন চরমতম বিপদের বিরুদ্ধে তোমাকে আত্মরক্ষা করতে হবে। মহীয়সী পত্নীকে হারিয়েছে এমন মানুষ তুমিই প্রথম নও এবং তোমাতেই তা শেষ নয়। সাহস অবলম্বন করো, জেনে রাখো—

To die is but a debt that all men owe.

আলকেসতিস ছত্রসংখ্যা—৪১৬-৪১৯

সতী স্ত্রী যাঁকে ভালোবাসেন তাঁর দেওয়া সমস্ত দুঃখ নীরবে সহ্য করেন।

এলেকত্রা ছত্রসংখ্যা—১০৪২-৫৪

এই নাটকের শেষতম কোরাসের বাণীও মেদেইয়া নাটকের অনুরূপ

অকস্মাৎ অভাবিত বিধাতার দান

মানুষের চেষ্টা সেথা ব্যর্থ হতমান।

এলেকত্রা নাটক থেকে একটি কবিবচন উদ্ধৃত করি যা শুধু গ্রীকনাটকে নয়—যা শাশ্বত বিশ্ববিধান :—

ভগবান ধীরে ধীরে প্রয়োগ করেন

তাঁর ন্যায়ের বিধান।

এলেকত্রা ছত্রসংখ্যা—১১৭০

ওরেসতেস পিতৃহন্ত্রী মাতা ক্লুতাইমেস্ত্রাকে হত্যা করে পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নিয়েছে। বিলম্বিত হলেও জয়ী হয়েছে ন্যায়ের বিধান। মনে পড়ে কবি ব্রাউনিং-এর পরম সত্যবাণী—

স্বর্গধামে বিরাজেন স্বয়ং ভগবান

বিশ্বের সর্বত্র জুড়ি ন্যায়ের বিধন।

God's in his heaven

All's right with the World.

পাপের প্রায়শ্চিত্ত আছেই কোন পরিত্রাণ নেই। সত্যমেব জয়তি নানৃতম্।

কোরাসের উক্তি সমূহ থেকে পাঠকমাত্রেই সহজে উপলব্ধি করতে পারবেন যে নাটকীয় হলেও এইগুলির মধ্যে দিয়ে কবির জীবনদর্শন ও নীতিবোধের সম্যক্ প্রকাশ ঘটেছে। কোরাস এ-সব ক্ষেত্রে কবির প্রতিভূরূপে অবতীর্ণ।

কোরাসের তত্ত্বমূল্য বিচার করা গেল, কিন্তু তত্ত্ব কাব্য নয়। বাক্যং রসাত্মকং কাব্যম্, রসভূয়িষ্ঠ ভাবের বাত্ময়ী প্রতিমা কাব্য। ঘন আনন্দ-স্বরূপ চেতনা, ভাষান্তরে ব্রহ্মাস্বাদ-সহোদর। কাব্য এই রসাত্মক বাক্য। আলোক তীর্থযাত্রী কবি শেলীর ভাষায়।

"Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man"

কোরাসের মধ্যে এই কাব্যময়তা আছে আর তা নাটকীয়গুণে সমৃদ্ধ। আলডুস হাক্সলে যথার্থ বলেছেন :—

But from its first invention crimes of violence and sexual scandal have been the subject-motter of drama. Striffed of their poetry the plots of all the wotld's great tragedies are simply items from the front page of the Police Gazette"

উক্তিটির সত্যতা অনস্বীকার্য। কাব্যগুণই ট্র্যাজেডিকে শিল্পসমৃৎকর্ষ দান করেছে। গ্রীক-নাটকে কোরাসের মধ্যে (অবশ্য অন্যত্রও) এই কাব্য-সৌন্দর্যের ভূয়িষ্ঠ প্রকাশ ঘটেছে। কোরাসের স্বরময় চরম মুহূর্তে কাব্য সৌন্দর্যের পরম প্রকাশ ঘটে।

The instant made eternity

কাহিনী নবতর এবং শুদ্ধতর হয়ে ওঠে। দর্শকবৃন্দ সেই মুহূর্তে সৌন্দর্যের রহস্যগহনে আপনাকে হারিয়ে ফেলে।

অকস্মাৎ বর্তমান আদি অন্তহারা
মুহূর্তের মাঝে।

একজন বিদগ্ধ সমালোচক ঠিক এমন কথাই বলেছেন :—

"Get beyond and above these, in its highest and lyrical moods, it invested the action with a fresh and unutterable significance and enveloped the mind in a mist of loveliness."[২৯]

মন বলার মাঝে না-বলা বাণীর চকিত ইশারায় আনন্দে দিশাহারা হয়ে পড়ে।

২৯. W. M. Dixon—Tragedy—C. XIII. p. 54.

ক্লুতাইমেস্ত্রা স্বামী রাজা আগামেমনোনকে হত্যা করেছেন। বহুদিন পরে নির্বাসিত পুত্র ওরেসতেস পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নিতে মাতৃভূমি আরগোস-এ ফিরে এসেছেন। রাজপ্রাসাদে তাঁর একমাত্র সহায়িকা ভগিনী এলেকত্রা। তাঁর সঙ্গে সংলাপে কোরাস বলেছে:—

কিন্তু ন্যায়-দেবী তাঁর মানদণ্ড উচ্চে আছেন ধ'রে।
দ্বিপ্রহরে কিংবা সন্ধ্যাগমে যখনই হোক না কেন
ধীর অথবা দ্রুতগতিতে যেমন করেই হোক না কেন
তিনি পাপের শাস্তিবিধান করবেনই।
শাস্তি বিঘোষিত হওয়ার পূর্বে
গোধূলির ছায়ালোক কিংবা
রাত্রির অন্ধকার নামিয়া আসুক না কেন
কোন পাপাত্মাই পরিত্রাণ পাবে না
'রক্তের বিনিময়ে রক্ত—শাশ্বত প্রায়শ্চিত্ত-বিধান',
লৌহ-লেখনীতে বুঝি পিত্তল-ফলকে ক্ষোদিত আছে।
পৃথিবী গভীরে যে রক্ত-পান করেছে
তা আর নির্মুক্ত করবে না।
উর্ধ্বস্ফীত বেদনার উৎসকে যে প্রবাহিত করেছে
দুঃখ তার হৃদয়কে বিদীর্ণ করবেই।
যে পবিত্র কুমারী হৃদয়কে একবার কলুষিত করেছে
সে কখনই তার কর্মকে প্রত্যাহার করতে পারবে না।
পৃথিবীর তাবৎ নদী একত্র বন্যা প্রবাহে
রক্ত কলঙ্কিত হস্তকে বিধৌত-বিশুদ্ধ করতে পারবে না।[৩০]

আয়সখুলসের বিশ্ববিধানের স্বরূপ উক্ত অংশে প্রকাশিত। ন্যায়শক্তি জয়লাভ করবেই। অন্যায়ের প্রতিবিধান হবেই, গর্জমান বজ্রাগ্নি শিখায় রক্তের বর্ষণে নামবে রুদ্রের মার্জনা। কোনো অন্যায়কারীই রক্ষা পাবেনা। পিত্তল-ফলকে লৌহ-লেখনীতে ক্ষোদিত আছে—'রক্তের বিনিময়ে রক্ত।' শুধু তাই নয়, আরও ভয়ংকর কথা বলা হয়েছে; রক্ত কলুষিত হস্তকে পৃথিবীর সকল নদীর সম্মিলিত বন্যাধারাও বিধৌতপূত করতে পারবেনা।

৩০. আয়সখুলস—খোএ ফোরস।

পাপে মৃত্যু সুনিশ্চিত, প্রমাদের প্রায়শ্চিত্ত করতেই হবে।

প্রমাদং বৈ মৃত্যুমহং ব্রবীমি। মহাভারত উদ্‌যোগ পর্ব ৪১।৪

পমাদো মচ্চুনো পদং—ধর্ম্মপদ প্রচয়—অপ্রমাদবর্গ—২১

শ্রীভগবান গীতায় বলেছেন :—

ত্রিবিধং নরকস্যেদং দ্বারং নাশনমাত্মনঃ।

কামঃ ক্রোধস্তথা লোভস্তস্মাদেতত্রয়ং ত্যজেৎ॥ ১৬শ অধ্যায়—২১

কাম ক্রোধ আর লোভ—ত্রিবিধ নরকের দ্বার, পাপের মূল। যারা এদের বশীভূত—মৃত্যু তাদের অনিবার্য।

কোরাসের উক্তিটি স্মরণ করিয়ে দেয় ম্যাকবেথের কথা। রাজা ডানকনকে হত্যা করার পরে তাঁর রাজরক্ত কলুষিত হাতের দিকে চেয়ে তিনি চীৎকার করে উঠেছিলেন :—

Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand ? No : this my hand
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red. Act 2. Scene, 2

অথবা

লেডি ম্যাকবেথের করুণ আর্তনাদ :—

Here's the smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeton this little hand. Oh. oh. oh।

Act 5 Scene—1

অবশ্য শেষ উক্তিদ্বয় কাব্যগুণে ও নাটকীয় ঐশ্বর্যে সমৃদ্ধতর। কিন্তু উভয় ক্ষেত্রেই অপরাধের ভয়ংকর স্বরূপ উদ্ঘাটিত—প্রকাশিত ভগ্নমানবতার দারুণ করুণ পরিণাম।

আয়সখূলস কবির্মনীষী। তাঁর নাট্যকলার সম্যক পরিচয় এই যে তা বিরাট (Colossal)। বিশ্ববিধানের মধ্যে যে ন্যায়শক্তি সক্রিয় রয়েছে তার অন্বীক্ষা তাঁর নাট্যকলার বিষয়বস্তু। কোরাস তাঁর নাট্যকলার প্রধান বাহক। অসাধারণ কাব্যগুণে তা রসসমৃদ্ধ। যে কোনো নাটক থেকে কোরাস উদ্ধৃত করে তা প্রমাণ করা যায়।

সোফোক্লেসের The Oedipus Coloneus. নাটক থেকে দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করি। ওইদিপোউসের জীবনে নিয়তির নিষ্ঠুর পরিহাসে তাঁর

সম্পূর্ণ অজ্ঞাতসারে চরমতম-ঘৃণ্যতম দুর্ভাগ্য ঘটে গিয়েছে। যুগপৎ পিতৃহত্যা, ও মাতৃগমন। মানবেতিহাসে এমন দুর্ভাগ্যের আর তুলনা নেই। তারপরে রাজ্য থেকে নির্বাসিত হতভাগ্য বৃদ্ধ কন্যা আঁতিগোনের সাহায্যে আথেনাই-এর নিকটবর্তী কোলোনোস-গ্রামে উপস্থিত হয়েছেন। আথেনাই-এর রাজা থেসেউস্ তাঁকে আশ্রয় দিয়েছেন। কোরাস ভাগ্যহত অসহায় মর্ত্যকাম বৃদ্ধকে যে ভাষায় অভ্যর্থনা জানিয়েছে তার কাব্য সৌন্দর্যের তুলনা বিরল। কিয়দংশ উদ্ধৃত করা গেল :—

হে বিদেশী বন্ধু, শ্বেতমর্মরসমৃদ্ধ কোলোনোস পৃথিবীর মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ স্থান, এখানকার যুদ্ধ ঘোটকগুলি চমৎকার। নাইটিংগেল পক্ষী (পাপিয়া) এখানে চিরন্তন অতিথি, ঘনসন্নিবিষ্ট আইভিলতা এবং দেবতার উদ্দেশ্যে নিবেদিত রম্য নিকুঞ্জচ্ছায়ায় বসে সে শ্রুতিবিমোহন স্বরে গান গায়। কুঞ্জে কুঞ্জে বিরাজিত ফল-ভারাবনত নানাজাতীয় বৃক্ষ ও পর্যাপ্তকুসুমস্তবকাবনম্রা লতাবলি।

পুষ্পিত সুরভী বনস্থলী
চিত্রবর্ণ-বিহঙ্গম-ধ্বনিত-কাকলি।

সূর্যকর এখানে প্রবেশ করতে পারে না। ঝড়ের বিক্ষোভ এখানে উদ্‌ভ্রান্ত, বনদেবী-সেবিত এবং বনদেবী-পরিবৃত হয়ে সদানন্দ দিওনিসস এই পবিত্র ভূমির উপরে আনন্দে বিচরণ করেন।

অনাদিকাল থেকে মহীয়সী দেবীগণের মুকুটশোভী নার্সিসাস কুসুমের রমনীয় গুচ্ছগুলি প্রতি প্রভাতে স্বর্গীয় শিশিরে অভিস্নাত হয়, কনক-কিরণ-কান্তিদীপ্ত ক্রকাসকুসুম হয় বিকশিত। অতন্দ্র (চির চঞ্চল) প্রস্রবনের স্নিগ্ধধারায় জলরেখা সর্পিল-গতিতে বয়ে চলে। প্রতিদিন এই নদের বারিধারা জীবনী শক্তি দ্রুতবর্ধনের জন্য এই ভূমি প্রকৃতিকে তরুণীবরতনী অথবা শ্যামোন্নতস্তনী করে তোলে : সঙ্গীতকারিনী কলাদেবীগণ এখানে বিচরণ করতে ভালোবাসেন। কোলোনোস অবিমুক্তধাম, আফ্রোদিতের স্বর্ণরথ কখনও এ স্থান পরিত্যাগ করে না।"[৩১]

কবি বোধ করি স্বর্গের ঠিকানা দিয়েছেন। প্রকৃতির এমন হৃদয়াভিরাম রম্যনিকেতনই তো স্বর্গরচনা করে ; বেদনাব্যাহত চিত্তকে শান্তি পরমানির্বাণ

৩১. সোফোক্লেস-ওইদিপোউস এপি কোলোনোস পংক্তি সংখ্যা ৬৬৭-৬৯৪

দান করতে পারে। দুর্ভাগ্যহত দীনার্ত পরিত্রাণকাম মানুষের এমন শান্তিময় আশ্রয় আর নেই।

এউরিপিদেশের হিপ্পোলুতস তো দে ড্রামা তোন প্রোতো··· among the finest of the writings of Euripidles) নাটক থেকে একটি কোরাসের কিয়দংশ উদ্ধৃত করি। প্রসঙ্গটি একটু বলা দরকার। আথেনাইরাজ থেসেউসের পত্নী সুন্দরী ফায়িদরা। তিনি ভাগ্যদোষে সপত্নী পুত্র হিপ্পোলুতসের প্রতি অবৈধ প্রেমে আকৃষ্টা হলেন। শেষপর্যন্ত প্রণয় নিবেদন না ক'রে পারলেন না; কিন্তু প্রত্যাখ্যাতা হলেন। দুস্তর লজ্জা এসে তাঁকে গ্রাস করলো; মৃত্যু ছাড়া গতি নেই, স্থির করলেন যে মৃত্যুর পূর্বে প্রণয়ীকে এমন আঘাত দিয়ে যাবেন যে সে আর গৌরব-মণ্ডিত শির সমুন্নত করে রাখতে পারবে না। ফায়িদরার অবস্থা বর্ণনা করে কোরাস বলেছে :—

"আমি যদি পৃথিবীর কোনো অতল গহ্বরে নিজেকে লুকিয়ে ফেলতে পারতাম! বচিৎ সূর্যকরস্পৃষ্ট কোনো গিরিকূটে উড়ে যেতে পারতাম! অথবা ভগবানের অসংখ্য বিহগকুলের অন্যতম হয়ে মেঘে মেঘে আমার বাসভূমি রচনা করতে পারতাম! তরঙ্গের চূড়ায় চূড়ায় আদ্রিয়াতিক সমুদ্র-উপকূলে যেখানে এরিদানুস নদীর স্বচ্ছ জলধারা আর যেখানে ফায়েথেনের বিষাদখিন্না ভগিনীগণ তাঁর সমাধি পার্শ্বে অশ্রুবিসর্জন-রতা এবং প্রতিটি অশ্রুবিন্দু পীতাভ তৈল-স্ফটিক খণ্ডের মত তরঙ্গে তরঙ্গে শোভামান সেখানে যদি বিশ্রাম নেবার জন্য চলে যেতে পারতাম!"

উপকূলের বীথিকায় যেখানে সূর্যাস্তকন্যারা বিরাজমানা, সঙ্গীতময়ী, এবং স্বর্ণ-প্রসূ আপেল তরু, যেখানে সিন্ধুপারগামী নাবিক অগ্রসর না হয়ে যাত্রা তার থামাবেই; প্রাচীন যুগের মতই যেখানকার রক্তাভ তরঙ্গ শান্ত, স্থির, যেখানে সীমান্তে আতলাস সীমান্তবর্তী স্তম্ভ রক্ষা করেন অথবা যেখানে ভগবানের উদ্যানপার্শ্বে প্রাণচঞ্চল প্রস্রবণ-ধারা নিত্য উদ্ভাসময়ী এবং প্রাণদায়িনী প্রাচীনা বসুধা প্রান্তরে-শাদ্বলে তরুময়ী শ্যামকান্তি ধারণ করে অর্থাৎ সুজলা, সুফলা শস্যশ্যামলা হয়ে জীবনানন্দ বর্ধন করেন যদি সেখানে যেতে পারতাম।'[৩২]

৩২. এউরিপিদেস—হিপ্পোলুতস, ছত্রসংখ্যা ৭৩২-৭৫০

এই কোরাসগীতির কাব্যসৌন্দর্য শ্রীগিলবার্ট মারের ভাষায় বলি :

'This lovely song seems to me a good instance of the artistic value of the Greek Chorus. The last scene has been tragic to the point of painfulness ; the one thing that can heal the pain without spoiling the interest is an out-burst of pure poetry and the sentiment of this song, the longing to escape to a realm if not of happiness, al least of beautiful sadness, is so magically right."[৩৩]

সঙ্গীতটির সুরঝংকারে এবং কল্পচিত্র উদ্ঘাটনে একটি বিষণ্ণতাবিধুর অমৃত-মধুর দূরস্বপ্ন-মর্ত্যস্বর্গ, দুচোখের পাতা জুড়ে নেমে আসে—মরমে প্রবেশ করে প্রাণকে আকুল ক'রে তোলে। তারপরে যখন উদ্বন্ধনে ফাস্রিদরার মৃত্যুনাদ শোনা যায় তখন এ গানের নাট্যৈৎকর্য অসামান্য হয়ে ওঠে।

এমন অপূর্ব স্বপ্নলোকের বর্ণনা সত্যই পৃথিবীর সাহিত্যে বিরল। ছান্দোগ্যোপনিষৎ-এ ব্রহ্মলোকের একটি বর্ণনা আছে সেটি হয়তো তুলনীয় হতে পারে,

সেই ব্রহ্মলোকে—অর্থাৎ এই লোক হইতে গণনা করিয়া তৃতীয় দ্যুলোক নামক লোকে, অর, ও ণ্য নামক সমুদ্র-দ্বয় আছে। সেখানে ঐরম্মদীয় সরোবর আছে। সেখানে অমৃতস্রাবী অশ্বত্থ (স্বর্ণপ্রসূ আপেলতরু) আছে। সেখানে ব্রহ্মার অপরাজিতা নাম্নী পুরী আছে; সেখানে ব্রহ্মার দ্বার বিশেষরূপে সৃষ্ট হিরন্ময় মণ্ডপ আছে।" (৮।৫।৩) অবশ্য এখানে বেদনার মাধুর্য নেই।

গ্রীক নাটক থেকে আরও দৃষ্টান্ত সমহৃত হতে পারে, কিন্তু তার কোনো প্রয়োজন নেই।

॥ ৬ ॥

কোরাস সঙ্গীতের অন্তর্নিহিত তত্ত্বরূপ এবং তার কাব্যৈশ্বর্যের কথা কিছু আলোচনা করেছি। কোরাস কিন্তু আনন্দের উৎস-প্রবাহ। নৃত্যের তালে

৩৩. শ্রীলিগবার্ট মারের অনূদিত হিপ্পোলুতস নাটকের পদটীকা দ্রষ্টব্য।

তালে সেখানে সুরের প্লাবন বয়ে যায়, সৌন্দর্যের কল্পলোকে উদ্‌ঘাটিত হয়। কবিগুরুর ভাষায় বলি, সেখানে

এ কী পরম ব্যথায় পরাণ কাঁপায়
কাঁপন বক্ষে লাগে
শান্তি সাগরে ঢেউ খেলে যায়
সুন্দর তার জাগে।

কোরাস শুধু গীতিধর্মী নয় গীতিধর্মীও বটে। 'তনু তনুতে বাঁধন-হারা, হৃদয়ে চালে অধরা ধারা।' কোরাস শুধু সঙ্গীতে নয় ভঙ্গীতেও বিরাজে। তবে স্থিতিধর্মী কোরাসও আছে। এই আলোচনার পূর্বে কোরাসের ক্রম পর্যায়ের কিছু পরিচয় দেওয়া যাক। কোরাসের দুইটি সুনির্দিষ্ট পর্যায় আছে: পারোদোস বা প্রবেশ-গীতি, এবং স্তাসিমা অর্থাৎ স্থির অবস্থার গান। নৃত্যচপল মানুষটি স্থিতধী পুরুষ ও বটেন—শুধু তাণ্ডবমত্ত নটরাজ নন ধ্যানস্তব্ধ বিরূপক্ষেও বটেন।

গীতিমঞ্চে প্রবেশকালে এই কোরাসের প্রয়োগ ছিল তাই একে প্রবেশ-গীতি বলা হয়েছে। কিন্তু অনেক ক্ষেত্রে কোরাস গীতিমঞ্চে প্রবেশ করে কিছুক্ষণ স্তব্ধ থাকার পরে গান আরম্ভ করতো সেইজন্য আরিস্তোতল পারোদোসকে প্রবেশ-গীতি (entrance song) না বলে প্রথম গীতি বলেছেন, (অনেকটা সংস্কৃত নাটকের নান্দীর অনুরূপ? বলা যেতে পারে।) তাঁর মতে।

For this reason Aristotle preferred to define the 'paradus' not as the 'entrance song' but as 'the first song of the whole chorus'; and this defination is no doabt more exsct and comprehensive,"[৩৪] (পারোদোস মেন হে প্রোতে লেক্সিস হোলে খোরাঈ)[৩৫]

কখনও বা সকলে সঙ্গে কখনও বা দুইদলে বিভক্ত হয়ে গায়ক অথবা গায়িকাবৃন্দ পর্যায়ক্রমে এই গান গাইতেন। আমাদের বাঙলা যাত্রাগানের জুড়ির সঙ্গে এর অনেকখানি সাদৃশ্য আছে। এউরিপিদেশের 'ইওন' (The

৩৪. A. E. Haigh—The Tragic Drama of the Greeks' Ch. S. Page 354

৩৫. Aristotle. Poet. Ch. 12.

Ion) নাটকে দেখা যায়, দুই দল কুমারী দেলফিস্থিত মন্দিরের সৌন্দর্যদর্শনে মুগ্ধ হয়ে তাদের আনন্দ ও বিস্ময়কে যথাক্রমে প্রকাশ করেছে। কখনও কখনও গানের মধ্যে সংক্ষিপ্ত সংলাপের প্রয়োগ দেখা যায়। 'এউমেনিদেস'-নাটকে চণ্ডীদেবীগণের এমন বাক্যালাপ আছে। তার ফলে নাট্যোৎকর্ষ বেড়েছে। কোথাও বা পারোদোসের পরিবর্তে কোরাস ও অভিনেতৃবৃন্দের মধ্যে সাঙ্গীতিক সংলাপ আছে। তার প্রকৃষ্টতম দৃষ্টান্ত পাওয়া যায় এউরিপিদেশের ওরেসতোস নাটকে, সেখানে নিদ্রিত ওরেসতেসের শয্যা-পার্শ্বে এলেকত্রা দাঁড়িয়ে আছেন এবং পাছে তার ঘুম ভেঙ্গে যায় তাই ধীর ও সতর্কপদে কোরাস (আরগোসের কুমারীবৃন্দ) এগিয়ে এসে এলেকত্রার আবেগময় বাক্যের করুণ ও বেদনাময় উত্তর দিয়েছে।

প্রাচীনতর পারোদেসে ত্রৈমাত্রিকছন্দে (anapaest) ধীর ও গম্ভীর, পদক্ষেপে (solemn march) সুরু হত। আয়সখুলসের হিকেতিদেস (প্রার্থিনীগণ) পেরসাই (পারসিকগণ), আগামেমনোন ও সোফোক্লেসের আইয়াস-নাট্য চতুষ্টয়ে তার প্রকাশ আছে।

এই পারোদোসের রূপভেদ আছে। কোরাস গীতিমঞ্চ ত্যাগ করে যখন পুনঃপ্রবেশ করে তখন তাকে এপি-পারোদেস বলা হয়। সাধারণতঃ কোরাসের অন্তর্ধান গ্রীকনাট্যকারেররা পছন্দ করতেন না। কখনও কখনও নিরুপায় হয়েই এমনটি করতে বাধ্য হয়েছেন। মাত্র পাঁচটি ক্ষেত্রে এমন দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। এই ধরণের কোরাসের সব থেকে উজ্জ্বল নাটকীয় রূপ পাওয়া যায় 'এউমেনিদেস-নাটকে। এই নাটকের কোরাস চণ্ডীদেবীগণকে আয়সখুলস এমন ভাবেই উপস্থাপিত করতেন যে দর্শকবৃন্দ ভয়ে আঁতকে উঠতো।

"Aeschylus exerted all his ingenuity to make them as horrible as possible, clothing them in long black garments, and giving them snaky locks and blood smeared faces. Tradition says that the spectaele was too terriblc for many of the audience, and that boys fainted and women miscarried"[৩৬]

৩৬, A. E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks. Ch. II. p 121

কোরাসের দ্বিতীয় পর্যায় স্তাসিমা (stasima) স্তব্ধ বা স্থির অবস্থার গান। গীতিমঞ্চে রীতিমতো আসন দখল করার পর এর প্রয়োগ করা হত। অনেকে মনে করেন যে এই গান নৃত্যল ছিল না, কথাটি স্বীকার্য নয়। অনেক ক্ষেত্রেই স্তাসিমা নৃত্যোন্মাদ হয়ে উঠতো। অবশ্য গ্রীকনাটকে নৃত্য ব্যাপক অর্থে গৃহীত। বিচিত্র অঙ্গভঙ্গীও নৃত্যমধ্যে গণ্য ছিল। 'এউমেনিদেস'-নাটকের একটি স্তাসিমা এইভাবে শুরু হয়েছে—

Come, knit we our ranks in the dance, for my heart
Now is bent to declare,[৩৭]

পদযূপ ছন্দে গাঁথি এসো মোরা নৃত্যে মাতি
হৃদয় আমার উতল হয়ে বলে।

স্তাসিমার গতিপ্রকৃতি সম্বন্ধে সাধারণভাবে বলা যায় যে তা গম্ভীর ও মর্যাদাপূর্ণ ছিল। আগামেমনোন নাটকের দ্বিতীয় কোরাসটি স্তাসিমার অন্যতম নিদর্শন। একটি দুর্লক্ষণ চোখে পড়েছে সশাবক শশককে ঈগলপক্ষী ছিন্নবিচ্ছিন্ন করছে। স্তাসিমা এর ব্যাখ্যা করেছে:—

It is our to tell of the sign of the Way-way given
To men more strong,
For a life that is kin unto our yet breathes from heaven
A spell, a strength of song.'[৩৮]

স্বর্গ থেকে জীবনধারা নামছে আমার পরে
(হৃদয় আমার) যুদ্ধ পথের নিদর্শনা বলার শক্তি ধরে।
ভবিষ্যতের বাণী
তাইতো আমি জানি,
দেখি দূরের মায়া-ছায়া মন যে কেমন করে।

The sign of the Way-way—একটি দুর্লক্ষণ, যাত্রাপথে যোদ্ধগণ সেদৃশ্য দেখেছিলেন। স্তাসিমা কখনও কখনও 'হুপেরখেমাতো' আনন্দঝংকৃত নৃত্যগীতে লীলায়িত হয়ে উঠতো। সেখানে দেখা যেতো স্থির গাম্ভীর্যের পরিবর্তে তাণ্ডবের উদ্দামতা। অনেক সময় চরম পরিণামের অব্যবহিত

৩৭. আয়সখুলস—এউমেনিদেশ পংক্তি সংখ্যা—৪০৭-৮
৩৮. ঐ আগামেমনোন পংক্তি সংখ্যা—১০৫-১১০

পূর্ব মিথ্যা আশায় মুগ্ধ হয়ে কোরাস এই আনন্দতাণ্ডবে মত্ত হয়ে উঠেছে। আইয়াস'নাটকে এর দৃষ্টান্ত আছে, সেখানে সালামিনিয়ার নাবিকগণ 'আইয়াসের আত্মহত্যার পূর্বে হর্শোরখেমাতো গেয়েছেন। তার কিয়দংশ উদ্ধৃত করি :—

আনন্দের বন্যা নামে, প্রেমের কাঁপ লাগে,
হে প্যান, বনদেবতা প্যান, নৃত্য
এসো তুমি ছাড়ি তুষার তাড়িত গিরি সুউচ্চ কুলেন,
পার হয়ে উত্তরঙ্গ সিন্দু লবণাক্ত
নৃত্য-চপল চরণে এসো এসো দ্রুত
মুসিয়া আর নোশোগ দূর প্রদেশের
তাণ্ডব ঘূর্ণিতে করো নিক্ষেপ আমারে।
এসো আপোল্লোন, আলোক-বৈভব
পার হয়ে নীলকান্তি দক্ষিণ সমুদ্র
দাঁড়াও হৃদয়-তটে আনন্দ বিভোর
সেথা রহো চিরকাল।"[৩৯]

আতঙ্কের শিহরণ যে শেষ হয়েছে আমাদের দৃষ্টি আর যন্ত্রণার দৃশ্যে আহত হবে না। তোমার হাস্যদীপ্ত আনন্দ কিরণে আমাদের দ্রুতগামী রণপোত শ্রেণী সমুদ্ভাসিত হয়ে উঠবে। আইয়াস তাঁর সকল দুঃখ ভুলেছেন।'

আনন্দ নৃত্য যে মৃত্যু-দুঃখ-পরিণাম হবে কোরাস তা ভুলেছে। সূর্য সমুদ্ভাসিত দিবসের পরে যেমন নামে আঁধার-ভীষণ অমারাত্রি তেমনই নৃত্যোল্লসিত সঙ্গীতের পরে নেমে এলো বিষাদ-ঘন কালরাত্রি আইয়াস তরবারি মুখে আত্মোৎসর্জন করলেন। (আইয়াস-ই একমাত্র হোমেরীয় বীর যিনি আত্মহত্যা করেছেন।)

আয়সখুলসের নাটকে দীর্ঘতম কোরাস সঙ্গীতের নিদর্শন পাওয়া গেছে। দশ সংখ্যা পর্যন্ত যুগ্ম স্ত্রোফির (আমাদের কবি গানের মত) প্রয়োগ আছে। পরবর্তী কালের নাটকে তিন জোড়ার বেশী আর দেখা যায় নি। সমগ্র কোরাস-বাহিনী এই সঙ্গীত গেয়ে যেতো, কখনও বা দু' দলে বিভক্ত হয়ে

৩৯. সোফোক্লেস—আইয়াস—ছত্র সংখ্যা—৬৯৩—৭০৫।

ক্রমান্বয়ে (এক দলের পরে অন্য দল) তাদের বক্তব্য নিবেদন করতো। এউরিপিদেসের হিকেতিদেস (প্রার্থিনীগণ) নাটকে কোরাস—আর্ত জননীবৃন্দ দ্বিধা বিভক্ত হয়েছেন—এক দল আশা ও আনন্দের গান গেয়েছেন, অন্য দল বিষাদের গান।

এবার শোক-সঙ্গীত কোম্‌মোস্‌ (a Commos, a lamentation sung by chorus and actor in concert) (Kommos—a beating of the breast in lamentation)—এর কথা বলা যাক্‌। কোম্‌মোস অন্ত্যেষ্টি-ক্রিয়ার সময়ে শোকার্তজনের বুক চাপড়ে কান্না। হোমেরের ইলিয়দ মহাকাব্যের শেষে বীর হেক্‌তরের মৃতদেহ আঁকড়ে কোম্‌মোস্‌-এর একটি মর্মন্তুদ বর্ণনা আছে। আন্দ্রোমেখের বিলাপের কিয়দংশ উদ্ধৃত করা গেল :—

স্বামি, যৌবনে মরণ করিলে বরণ,
কেমনে সহিব আমি যন্ত্রণা ভীষণ
বিধবা জীবন ? পুত্র তব অসহায়
কেমনে মানুষ হবে, দাঁড়াবে কোথায় ?
তুমি মৃত, মৃতকায় ত্রয়ের গৌরব,
কেমনে বাঁচাবো মোর হৃদয়-বৈভব ?
বন্দিনী করিয়া মোরে লয়ে যাবে দূরে
পুত্র মোর ভৃত্যরূপে রবে অন্তঃপুরে।
হৃদয়-বিহীন প্রভু, কালান্তক যম
সহিবে না কোনো ত্রুটি, অসতর্ক ভ্রম।
তোমার বীরত্ব কথা মনে মনে স্মরি
কিংবা কোন হত প্রিয়জনে, তব অরি
নিক্ষেপিবে তারে সুউচ্চ প্রাচীর-তলে
অকালে পড়িবে পুত্র মৃত্যুর কবলে।*

পরবর্তীকালে এর রূপের বদল ঘটেছে। শুধু শোক-সঙ্গীত না হয়ে কোম্‌মোস যে কোন গভীর আবেগ-প্রকাশের বাহন হয়ে উঠেছে। আগামেমনোন—নাটকে আরগোসের নগর জ্যেষ্ঠগণের সমুচ্চকণ্ঠ সঙ্গীতের

* The ILIAD. Homer. Book XXII The death of Hector.

মধ্যে ত্রয়রাজ প্রায়াম-কন্যা ক্যাসান্ড্রার ভবিষ্যদ্বাণী এই ধরনের কোম্‌মোসের সুন্দরতম নিদর্শন। কিছুটা উদ্ধৃত করি :—

ক্যাসান্ড্রা (শোকার্ত কণ্ঠে)
(ওতোতোতোই)৪....হায়, হায় ; স্বপ্ন, স্বপ্ন ; সব কিছু স্বপ্ন !
আপোল্লোন ! আপোল্লোন !

কোরাস— কেন শোকমগ্ন
ফেলিতেছ দীর্ঘশ্বাস ? তুমি কী জানো না,
ভালো নাহি বাসে দেব, মানব-বেদনা।

ক্যাসান্ড্রা— ওতোতোতোই— হায়, দুঃখ স্বপ্ন, স্বপ্ন সব কিছু স্বপ্ন।
অপোল্লোন। আপোল্লোন।

কোরাস— করিতেছ যত্ন
দুঃখ তব শুনাবারে, বধির যে জন
নাহি আসে যেথা আছে দুঃখ বা মরণ।

ক্যাসান্ড্রা— আপোল্লোন, আপোল্লোন—
মানবের দৃষ্টিযুগে আলোক-বর্তিকা
অরাতি আমার।
পুনর্বার আলোকের পথে
নিয়ে মোরে চলিছে আঁধারে।

কোরাস— (দ্বিতীয় নগরজ্যেষ্ঠ) ভবিষ্যৎ-বাণী
এখনো প্রকাশে নারী। হায় দুর্ভাগিনী
এখনো ভোলে নি তার দেবতার দান,
দুঃখ ! সকলি হারায় যবে তা রহে তখন।

ক্যাসান্ড্রা— আপোল্লোন ! আপোল্লোন !
মানবের হিতৈষী দেবতা,
কোথা লয়ে চলিয়াছ মোরে ?
কাহার নিলয়ে ?

৪। Otototoi—an exclamation of pain and grief. Ah! Woe

কোরাস নেতা— মগন তোমার মন মহাস্বপ্ন ঘোরে,
নাহি জানো তুমি, জানাই তোমারে নারি,
আসিয়াছ তুমি আত্রেইদার প্রাসাদে।
তোমারে করিব রক্ষা সকল প্রমাদে।

ক্যাসন্দ্রো— না, না, দেবঘৃণ্য ভয়ংকর স্থল
ফাঁসিমঞ্চ, রক্তধারা বহে অবিরল।
ঘটিয়াছে নরহত্যা এ প্রাসাদ মাঝে;
ভয়ংকর স্থান।

কোরাস (দ্বিতীয় নেতা) তীক্ষ্ণ ঘ্রাণশক্তি রাজে
এই নারী দেহে ধূর্ত সারমেয় সম।
মিথ্যা নহে দৃষ্টি তার—এই বাণী মম।[৪১]

বাহুল্য ভয়ে সমগ্র উদ্ধৃত করা গেল না।

কোরাস নৃত্য ও সুর সহযোগে কাব্যের অমৃতলোক—আনন্দ বেদনার রত্নখনি। নৃত্যের তালে তালে সুখের ঝংকারে তার যথার্থ রূপের প্রকাশ ঘটে। এখানে শুধু বর্ণনা দেওয়া গেল। এ যেন ছিন্নপক্ষ বিহঙ্গম-মূর্তি। বর্তমান যুগে যাঁরা কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের নৃত্য-নাট্যের অভিনয় দেখেছেন তাঁরা এর বেদনানন্দময় স্বরূপ উপলব্ধি করে থাকতে পারেন।

॥ ৭ ॥

কোরাসের জীবনদর্শন, কাব্যোৎকর্ষ, নাটকীয় প্রয়োজনীয়তা ও আনন্দ-বেদনার কথা বলা হয়েছে। এবার নাটকের কায়াগঠনে তার অন্যবিধ উপযোগিতার কথা উল্লেখ করা যাক্। প্রথমেই বলি যে পারোদোস ও স্তাসিমা দৃশ্যান্তরের সূচনা করে। দৃশ্যান্তরের ভূমিকায় কোরাসের আবির্ভাব। প্রসঙ্গতঃ স্মরণীয় যে গ্রীক নাটকে আধুনিক যুগের মত অংক-বিভাগ বা দৃশ্যবিভাগ ছিল না। গ্রীক নাটক দেশকালের ধারায় অবিচ্ছিন্ন। কোরাসের নিরবচ্ছিন্ন উপস্থিতি (ব্যতিক্রম কদাচিৎ লক্ষণীয়) দেশকালের সংহতিকে অনিবার্য করে তুলেছে। আবার অন্যদিকও আছে, কোরাসের মধ্যে বন্ধন-মুক্তির আনন্দ পাওয়া যায়। বুচার সাহেবের বচন উদ্ধৃত করি :—

"From this point of view, the presence of the Chorus tended

৪১. আয়সখুলস—আগামেমনোন—ছত্রসংখ্যা : ১০৭২-৯৬

towards Unity of Place and Unity of Time. From another point of view the chorus releases us from the captivity of time. The interval covered by a choral ode is one whose value is just what the poet chooses to make it While the time occupied by the dialogue has a relation more or less exact to the real time, the choral lyrics suspend the outward action of the play, carry us still farther away from the world of reality."

"A change of place directly obtrudes itself on the senses, but time is only what it appears to the mind: The Imagination easily travels over many hours and in the Greek Drama the time that elapses during the songs of the Chorus is entirely idealised."[৪২]

কোরাস দর্শকবৃন্দকে কালের বন্ধন থেকে মুক্তি দান করে। তারা মানস-বিহারের পথে কালকে অতিক্রম করে। সুরের মহামুহূর্তে অকস্মাৎ বর্তমান আদি-অন্তহারা হয়ে যায়। সুরের পথে দূরের পানে যাত্রা সুরু হয়। দেশ-চেতনা একান্তভাবে ইন্দ্রিয়সংবদ্ধ বলে তা থেকে মুক্ত হওয়া যায় না: আমি বলি, দেশ-চেতনা থেকেও আমাদের মুক্তি ঘটে। সুরের আলো যখন বিশ্বভুবন ছেয়ে ফেলে তখন কালের সঙ্গে দেশের চেতনাও বিলুপ্ত হয় তখন অনন্তমুহূর্ত, দেশকালাতীত চির-আমির অনন্ত উপলব্ধি। তখন

অকূল শান্তি সেথায় বিপুল বিরতি
নাহি কাল-দেশ।

শিল্পের পরম প্রাপ্তি—একেই বোধ করি ব্রহ্মাস্বাদসহোদর বলে রবীন্দ্রনাথ শিল্প সম্পর্কে বলেছেন—

An art is an expression of aspiration to Infinity.

সীমার মাঝে অসীমের আকৃতির প্রকাশ। কোরাসের সুর-লীলার চর' মুহূর্তে দর্শক বোধ করি দেশ কালাতিশায়ী পরমের চরণ ছুঁয়ে যেতো প্রসঙ্গত: বলি রবীন্দ্রনাথের শুভ সপ্ততিতম জন্মবর্ষপূর্তি-উপলক্ষ্যে জোড়া-

৪২. S. H. Butcher. Aristotle's Theory of Poetry and Fin Art, The Dramatic Unities pp. 292-293.

সাঁকোর ঠাকুরবাড়ীতে যে নটীর পূজা নাটিকা অভিনয়ের আয়োজন করা হয়েছিল তখন সে অভিনয়ে আমি দর্শকবৃন্দের মধ্যে উপস্থিত হওয়ার পরম সৌভাগ্য লাভ করেছিলাম। সে অনন্ত সৌন্দর্য-স্বপ্ন কোনদিন ভুলতে পারি নি। কবি স্বয়ং ভিক্ষু উপালির ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়েছিলেন। বুদ্ধ-উপাসিকা নটী শ্রীমতী

"আমায় ক্ষমো হে ক্ষমো, নমো হে নম :
তোমায় স্মরি হে প্রিয়তম
নৃত্যরসে চিত্ত মম
উছল হয়ে বাজে।"

গানটি নৃত্যসহযোগে ভগবান তথাগতের উদ্দেশে নিবেদন করলেন—যখন উচ্চারিত হ'ল :—

তোমার বন্দনা মোর ভঙ্গিতে আজ
সঙ্গীতে বিরাজে।

তখন সত্যই সেই ক্ষণমুহূর্তে দেশকালের চেতনা হারিয়ে ফেলেছিলাম। গ্রীক নাটকের কোরাসও এই মহামুহূর্ত সৃজন করতে পারতো।

বৌদ্ধধর্মশাস্ত্রে এই অনুভূতিকে দ্বিতীয় অরূপধ্যান—বিজ্ঞানানন্ত্যায়তন বা The sphere of infinite pure consciousness বলা হয়েছে।

এই সূত্রে এফ. এল. লুকাস বলেছেন :—

It can expound the past, comment on the present, 'forebode the future. It provides the poet with a mouth-piece and the spectator with a counterpart of himself. It forms a living foreground of common humanity above which the heroes tower, a living background of pure poetry which turns lamentation into music aad horror into peace. It provides both a wall as Schiller held, severing the drama like a magic circle from the real world and a bridge between the heroic figures of the legend and the average humanity of the audience.[৪৩]

৪৩. Ttagedy. The Chorus. Page 64.

কোরাস অতীতকে ব্যাখ্যা করতে পারে, বর্তমানকে বিচার করতে পারে এবং ভবিষ্যতের আভাষ দিতে পারে। 'ভূতং ভবদ্ ভবিষ্যদিতি সর্বমোঙ্কার এব, যচ্চান্যৎ ত্রিকালাতীতং তদপ্যোঙ্কার এব।' (ভূত ভবিষ্যৎ, ও বর্তমান এই সমস্তই ওঙ্কার, এবং অপর যাহা কিছু ত্রিকালের অতীত তাহাও ওঙ্কার—ঋষি কবি ওঙ্কার সম্পর্কে এমন কথাই বলেছেন। কোরাস এই ওঙ্কার স্বরূপ। কোরাস কবির মুখপাত্র, দর্শকেরও। সাধারণ মানুষকে নিয়ে রচনা করেছে সজীব পুরোভূমিকা যার উর্ধ্বে বিচরণ করছে বিরাট মানব সম্প্রদায়, আবার রচনা করেছে বিশুদ্ধ কাব্যের প্রাণবন্ত রসতম কাব্যলোক—রম্যচ্ছায়া যেখানে শোক সঙ্গীতের মাধুর্যে পরিণত (Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts) বীভৎসতা শান্তিতে। কবিগুরুর ভাষায়—

একী পরম ব্যথায় পরাণ কাঁপায়
কাঁপন বক্ষে লাগে—
শান্তি সাগরে ঢেউ খেলে যায়
সুন্দর তায় জাগে।

জেগে ওঠে সুন্দর এবং "a Thing of Beauty is a joy forever—
সৌন্দর্যের বস্তু নিত্যানন্দের খনি। কোরাসও নিত্যানন্দখনি। এখানে

মৃত্যু ভেদ করি—
অমৃত পড়ে ঝরি
বিরোধ-কোলাহলে গভীর তব বাণী,
অশান্তির অন্তরে যথা শান্তি সুমহান।

কোরাস নাটককে কঠোর বাস্তব জগৎ থেকে সুদৃঢ় কোমল প্রাচীরের মতো ঘিরে রেখেছে। দর্শকবৃন্দ ও নাট্যজগতের মধ্যে রম্যসেতু রচনা করেছে।

আর একজন বিদগ্ধ সমালোচক অনুরূপ উক্তিই করেছেন :

"Grouped there around the altar, within and yet without the play, the chorus made of actors and spectators a living unity."[৪৪] বেদীর চারিধারে দাঁড়িয়ে নাটকের অন্তর্বহিরঙ্গরূপে কোরাস দর্শক এবং

৪৪. W. M. Dixon—Tragedy-C. XIII, p. 53

অভিনেতৃবৃন্দের মধ্যে সজীব ঐক্য গড়ে তুলেছে। অভিক্ষপভূয়িষ্ঠা দর্শকসভার সঙ্গে নাট্যলোকের যোগসেতু রচনা করাই তো নাট্যকারের উদ্দেশ্য।

'আগামেমনোন' নাটকে দর্শকবৃন্দ যখন আগামেমনোনের প্রত্যাগমন প্রতীক্ষা করে তখন আরগোসের নগরজ্যেষ্ঠগণ-পৌরপ্রধানেরা (কোরাস) বিষাদের সঙ্গে স্মরণ করেন, অতীতে তাঁর কন্যা ইফিগেনাইয়ার রক্তে তাঁর জয়যাত্রার পথ কলুষিত হয়েছিল।

"পিতা, পিতা,—ইফিগেনাইয়ার করুণ স্বর শোনা গেল। তার নিষ্কলুষ কুমারী জীবন সুন্দর পবিত্র ও কমনীয়। কিন্তু বর্মাবৃত যুদ্ধক্ষুধিত সৈন্যগণ তা গ্রাহ্যই করলে না। পুরোহিতবৃন্দ প্রার্থনা করলেন। প্রার্থনা শেষে আগামেমনোন নির্দয়ভাবে যেমন করে তোমরা বন্য ছাগকে বেদীর পরে উচ্চে তুলে ধরো তেমনি করে তাকে বাঁধতে ও তুলতে আদেশ দিলেন। তার পোষাক চারিদিকে ঝুলে পড়ল। পাছে তার মুখনিঃসৃত কোনো কথা পিতৃবংশে চিরন্তন অভিশাপ আনে সেইজন্য তার মুখ এমন করে বেঁধে দিলে যাতে তার বাক্যস্ফুরণ না হয়।"[৪৫]

উচ্চাকাংক্ষার বশবর্তী হয়ে পিতার কন্যা-হত্যার নিদারুণ করুণ বীভৎস কাহিনী বিশ্বসাহিত্যে আর নেই। কোরাস বিষাদখিন্নস্বরে এই মর্মান্তিক ঘটনা বিবৃত করে। এই অশুভ কাহিনী গৃহপ্রত্যাগত বীরের অভ্যর্থনা ম্লান করে দেয় এবং আসন্ন বিপৎপাতের সংকেত-ধ্বনি করে।

আবার 'ওইদিপোউস' নাটকে যখন রাজা ওইদিপোউস রাজোচিত সংযম হারিয়ে ফেলেন তখন থেবাই-এর পৌরপ্রধানেরা অসম্মতি জ্ঞাপন করতে কুণ্ঠা বোধ করেন না।

"হে রাজন্ তোমাদের উভয়ের (ওইদিপোউস এবং তেইরিসিয়াস) বাক্যের মধ্যে ক্রোধের উত্তেজনা দেখে তোমাদের বন্ধুগণ গভীর দুঃখ প্রকাশ করবে। এতে আমাদের প্রয়োজন নেই। আমাদের খুঁজে বের করতে হবে কেমন করে দেববিধি পালন করা যায়।"[৪৬]

আগামেমনোন-নাটকের আরও কিছু উদ্ধৃত করি। রাজা স্বামী আগামেমনোনকে রক্তবর্ণ আঙরাখার জালে জড়িয়ে রাণী ক্লুতাইমেস্ত্রার গুপ্ত

৪৫. আয়সখুলস, আগামেমনোন, ছত্রসংখ্যা ১৩৮-৪৮
৪৬. সোফোক্লেস, ওইদিপোউস ছত্রসংখ্যা ৪০৫-৪০৭

ষড়যন্ত্রসিদ্ধির (স্বামিহত্যার) বহুপূর্বে কোরাসের কণ্ঠে এর পূর্বাভাষ ও ভয়ের চেতনা চকিত হয়ে উঠেছে।

"কী একটা দারুণ ভয় বারে বারে আমার বুকে হানা দিচ্ছে। একটা অস্বস্তিকর বিপদের পদধ্বনি শুনতে পাচ্ছি।"[৪৭]

আর একটি কথা উদ্ধৃত করে প্রসঙ্গ শেষ করি। কোরাস দৃশ্য সংযোজনা ও বিভাজনায় সহায়তা করে, তা ছাড়া স্বগতভাষণের স্থানও গ্রহণ করে।

"To these tasks it was bent and fulfilled them, those minor duties also, to bind the scenes together and yet act as a dividing curtain or in the place of soliloquy to receive the confidences of an actor intent upon some secret purpose"[৪৮]

। ৮ ।

এমন যে কোরাস যাকে গ্রীক ট্র্যাজেডির প্রাণস্বরূপ অথবা অচ্ছেদ্য অঙ্গ বলা যায় তারও করুণ পরিণাম ঘটেছে। এইখানেই গ্রীক-ট্র্যাজেডির ট্র্যাজেডি। ট্র্যাজেডি নায়কের ভাগ্যবিপর্যয়ের কাহিনী। তাই কি কোরাসের ভাগ্যবিপর্যয় ঘটলো? একদা কোরাসই তো নাটকের সর্বেসর্বা নায়কপদে অধিরূঢ় ছিল। তবে তার চরিত্রের ত্রুটি কোথায়? ঐ অহং-সর্বস্বতাই, যা সমস্ত ট্র্যাজেডির মৌলিক এবং অনিবার্য নিদান। সত্যই।

The chorus which was at first everything came at last to be nothing.[৪৯]

যে ছিল মাথার মণি
তারে আজ তুচ্ছ গণি।

যাক সে-কথা। বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে ব্যাপারটি আলোচনা করা যাক। কথাবস্তুর একান্ত সরলতা, সরলরৈখিক গতিসর্বস্বতা অর্থাৎ একাগ্রমুখিতা ছিল প্রথম যুগের নাটকের বিশিষ্ট লক্ষণ। কথাবস্তুই (প্লট) ছিল নাটকের আত্মা। এবং নাটক ছিল মুখ্যতঃ বর্ণনাত্মক। ঘটনা নয় রটনাই ছিল তার প্রধান লক্ষ্য। কিন্তু ক্রমশঃ কথাবস্তুর জটিলতা ও নাটকীয়তা বৃদ্ধি পেয়েছে।

৪৭. আয়সখুলস—আগামেমনোন ছত্রসংখ্যা—১৭৭-৭৮
৪৮, ৪৯. W. M, Dixon—Tragedy C. XIII pp 54-55

অভিনেতাবৃদ্ধির ফলে নাটক ঘটনাত্মক হয়ে উঠেছে। অতএব কোরাসের ভিত্তিতে ফাটল ধরেছে। একদিকে রঙ্গমঞ্চ যেখানে ঘটনাকে, কথাবস্তুকে ঘটিয়ে তোলা হচ্ছে আর অন্যদিকে গীতিমঞ্চ যেখানে কোরাসের সঙ্গীমুখর অবস্থান। দুয়ের মধ্যে দ্বন্দ্ব বেধেছে এবং শেষ পর্যন্ত কোরাসের ঘটেছে পরাজয়। সংলাপ অগ্রসর হয়ে এসে বিলাপের (সঙ্গীতের) স্থান অধিকার করেছে। মানবক মানব হয়ে উঠেছে।

দ্বিতীয় কারণ হচ্ছে, গোষ্ঠীর বিরুদ্ধে ব্যষ্টি মানুষের আত্মপ্রকাশ ও আত্ম-প্রতিষ্ঠার দাবী। এ সংগ্রাম চিরন্তন, শুধু তাই নয় স্বাভাবিক। আদিম ব্যষ্টিচেতনা সমষ্টি বা গোষ্ঠীচেতনায় বিলীন ছিল। ব্যষ্টি মানুষ ছিল না, মানুষ মাত্রেই ছিল গোষ্ঠীমানুষের প্রতিনিধি। তার পরে ক্রমশঃ ব্যক্তি মানুষের বিকাশ ঘটতে থাকে। আয়সখুলসের প্রথম নাটকদ্বয়ে (হিকেতিদেস ও পেরসাই) ব্যক্তি মানুষের প্রকাশ নেই বললেই হয়। সেখানে নাট্যমঞ্চ জুড়ে কোরাসের সর্বময় কর্তৃত্ব। পারস্যের ভাগ্যবিপর্যয়ে দারায়ুসের প্রেতাত্মা নগরজ্যেষ্ঠদের সম্বোধন করেছেন, নিজ পত্নী আতোস্‌সাকে করেন নি। গিলবার্ট মারে The Seven Against Thebes (The Septem) নাটকের ভূমিকায় যথার্থই বলেছেন যে এই নাটকেই এতেওক্লেসের মধ্যে প্রথম ব্যক্তিমানুষের অভিব্যক্তি দেখা যায়।

He is, if I am not mistaken, the first clearly studied individual Chararter in dramatic literature "[৫০]

নাটকটি ৪৬৭ খ্রীঃ পূর্বাব্দে 'পেরসাই'-এর পাঁচবৎসর পরে রচিত হয়েছিল। এই নাটকে এতেওক্লেস নির্ভীক হৃদয়ে সপ্তবীরের আক্রমণের বিরুদ্ধে মাথা উঁচু করে দাঁড়িয়েছেন। শোকসিন্ধুর মাঝখানে তাঁর গর্বোদ্ধত অটলোন্নত শির চোখে পড়েছে। তিনি মৃত্যুবরণ করেছেন তবু লক্ষ্য ভ্রষ্ট হন নি। এই নাটকের শেষে আঁতিগোনের (এতেওক্লেসের ভগিনী) যে চারিত্রিক দৃঢ়তার পরিচয় পাওয়া যায় তার মধ্যেও ব্যক্তিত্বের স্ফুরণ দুর্লক্ষ্য নয়। তিনি রাষ্ট্রবিধির বিরুদ্ধেও ভগবদ্বিধি পালনের জন্য মাতৃভূমি আক্রমণকারী অন্যতম ভ্রাতা পোলিনিসেসের মৃতদেহের সৎকার করেছেন। রাজদূতের আদেশ অমান্য করেছেন। কোরাসের উপদেশও গ্রাহ্য করেন নি।

৫০. Preface—শেষাংশ দ্রষ্টব্য।

রাজদূত— করি আমি সতর্কতা-বাণী উচ্চারণ
কোরো নাকো রাষ্ট্রবিধি-বিরুদ্ধাচরণ।
আঁতিগোনে— আমি বলি, কোরো নাকো তুমি অপব্যয়
তোমার সতর্ক-বাণী। আমি সুনির্ভয়।
কোরাস— তুচ্ছ করিতেছ জনগণসংবিধান
অন্তর শিহরে, বাধা দাও ভগবান [৫১]

ভগিনীর কর্তব্য—ভ্রাতার শবসৎকার—পরলোকের পথ যে পরিষ্কার করছে সে তো ভগবদ্বিধিই পালন করছে। ভগবদ্বিধি যে পালন করছে মৃত্যু তার কাছে তুচ্ছ। তাকে বাধা দেবে কে? "মৃত্যুর গর্জন শুনেছে সে সঙ্গীতের মতো।"

তারপরে ব্যক্তিমানুষের পূর্ণ প্রকাশ দেখি বন্দী প্রোমেথেয়ুস-এর (প্রোমেথেয়ুস দেসমোতেস) মধ্যে। শত নির্যাতন, সহস্র যন্ত্রণার মধ্যেও নির্বিকার—অবিচল। ধীরোদাত্ত তাঁর বাণী:—

কাম্যতর এই শত সহস্র পীড়ন
পরিবতে তার নাহি করির বরণ
দাসত্ব তোমার। দুঃখ প্রিয়তর,
ভৃত্যের জীবন নহে আকাংক্ষিত বর।

এ সেই অভীকমন্ত্রে দীক্ষিত মৃত্যুত্তীর্ণ খ্রীষ্টাত্মা। প্রোমেথেয়ুস ত্রিংশ সহস্র বৎসর নিপীড়ন ভোগ করেছেন তবু জুপিতর (জেয়ুসের) এর অধীনতা স্বীকার করেন নি। তাঁর কথা সংক্ষেপে বলি:

জুপিতরের বিরুদ্ধে রুদ্র অভিযান,
প্রোমেথেয়ুস আত্মার অমৃত-উত্থান।
স্বাধীনতা মানবের জন্ম-অধিকার,
তাহারে কাড়িয়া লবে হেন সাধ্য কার?
অগ্নিদীক্ষা জীবনের শ্রেষ্ঠতম দীক্ষা,
বিশ্ববাসী তারি লাগি করিছে প্রতীক্ষা,
তাহা তুমি মানবেরে করিয়াছ দান
দানিয়াছ আর নব শিল্পের সন্ধান।

৫১. The Seven Against Thebes. ছত্র সংখ্যা ১০৪৫-৪৬
(হেপতা এপি থেবাস) ১০৬০-৬১

রোষক্ষিপ্ত জুপিতর ভয়াল ভীষণ
হিমশীর্ষ ককেশাসে করেছে বন্ধন
তনু তব, নিরন্তর ভক্ষণের তরে
নিয়োগ করেছে গৃধ্রে স্বীয় অনুচরে।
নির্বিকার সহিয়াছ শত নির্যাতন,
দীপ্ত-অনলার্কদ্যুতি অমিত-জীবন।

সৌর জগৎ সৃষ্টির পূর্বে ছিল নীহারিকা-পুঞ্জ, সব ছিল একাকার। অনেক কাল পরে, জানি না কত কোটি কোটি যুগ কেটে গেল, অংশ-বিশেষ ঘনীভূত হয়ে স্বতন্ত্র আকারে দেখা দিল নক্ষত্ররূপে। মানব-সত্তাও গোষ্ঠী থেকে স্বাতন্ত্র্য নিয়ে দেখা দিল ব্যক্তিরূপে। কোরাসের অদৃশ্য হওয়ার মূলে বোধ করি এই বিশ্ববিধান ক্রিয়াশীল ছিল। মনে একটা প্রশ্ন জাগে যে নক্ষত্রবৃন্দ পরস্পর স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করেও যেমন বৃহত্তর পরিমণ্ডলের অন্তর্গত তেমন করে ব্যক্তিসত্তাও কি পারস্পরিক মিলনের মধ্যে অস্তিত্ব-স্বাতন্ত্র্যের মহত্তর সার্থকতা খুঁজে পাবে না? সব একাকার পিণ্ড করে তোলা যেমন সভ্যতার পিণ্ডদান—তেমনি বিচ্ছিন্ন করে তোলাও মানবতার মৃত্যুবাণ। বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্য; বৈষম্যের মধ্যে সাম্যই যথার্থ ধর্ম, যথার্থ ঐশ্বর্য। একের অনলে বহুকে আহুতি দিতে হবে আর বহুর মধ্যে এক-কে প্রতিষ্ঠিত করতে হবে। সভ্যতার শ্রেষ্ঠ রূপ, মানবতার পরম পরিণাম—গীতোক্ত এই বাণীর মধ্যে ধ্বনিত—

সর্বভূতেষু যেনৈকং ভাবমব্যয়মীক্ষতে।
অবিভক্তং বিভক্তেষু তজ্‌জ্ঞানং বিদ্ধি সাত্ত্বিকম্।

১৮শ অধ্যায়। ২০

তৃতীয়তঃ নাটক ধর্মসর্বস্বতা পরিহার করে ক্রমশঃ ঐহিকতার পথ ধরেছিল। আয়সখুলস-এর প্রতিভা মানবতার তুঙ্গতম শৃঙ্গ স্পর্শ করে আছে; তাঁর নাটকে দেব-মানবের কাহিনী, সোফোক্লেসের নাটকে বীর মানবের বীরত্বকথা এবং এউরিপিদেসের নাটকে ইহলোকস্পর্শী জীবনধর্মী মর্তবেদনার রূপায়ণ। তাঁর আলসেসতিস, মেদেইয়া, ওরেসতেস এবং হিপ্পোলুতস নাটকে যে ভেঙে-পড়া মানবতার বা মনুষ্যত্বের ছবি চোখে পড়ে বিশ্বসাহিত্যে একমাত্র শেকস্‌পীয়র ছাড়া তার তুলনা কোথায়? সেখানে চরমতম দুর্ভাগ্যের মধ্যে মনুষ্যত্বের চকিত দীপ্তি মানবতার মহাদিগন্ত রচনা করেছে।

আয়সখূলস (জন্ম ৫২৫ খ্রীঃ পূঃ) থেকে এউরিপিদেস (জন্ম ৪৮৫ খ্রীঃ পূঃ) পর্যন্ত কোরাসের ইতিহাস ক্রমবিলুপ্তিরই ইতিহাস। গ্রীক ট্র্যাজেডির সব থেকে বড়ো ট্র্যাজেডি এইখানে।

বিশেষ দ্রষ্টব্য :—পরবর্তীকালে (শেক্সপীয়র থেকে সুরু করে টি. এস. এলিয়ট পর্যন্ত) কোরাসের যে রূপান্তর ঘটেছে তার বিস্তৃত পরিচয় পরিশিষ্ট প্রবন্ধে প্রকাশিত হবে।

॥ ৯ ॥

কোরাসের ক্রমাবলুপ্তির কথা বলেছি। কিন্তু প্রশ্ন জাগে সত্যই কি কোরাস অবলুপ্ত হয়েছে? তা যদি হয়ে থাকে তাহলে স্বীকার করতে হবে যে কোরাস গ্রীকনাট্যকলার প্রাণবস্তু ছিল না, বহিরঙ্গ প্রসাধন-কলা ছিল। কিন্তু সে-কথা সত্য নয়। তাই বলা যায়, পরবর্তীকালের নাটকে তার রূপের বদল ঘটেছে কিন্তু বিলুপ্তি ঘটে নি।

কাব্যময়তা, জীবনদর্শন, আনন্দদান ও কথাবস্তুর প্রগতিবর্ধন প্রভৃতি ব্যাপারে কোরাসের উপযোগিতা। এ ছাড়া কোরাস কবির মুখপাত্র এবং দর্শক সাধারণের প্রতিনিধি ছিল। পরববর্তী কালের নাটক থেকে এগুলি নিশ্চয়ই বর্জিত হয় নি। কালান্তরের সঙ্গে সঙ্গে রূপান্তর ঘটেছে মাত্র, কারণ যে কোনো নাটকে এগুলির অপরিহার্যতা স্বীকার্য।

পৃথিবীর অন্যতম শ্রেষ্ঠ নাট্যকার মহাকবি শেক্সপীয়রের নাট্যকলার এই রূপান্তর পরিগ্রহের অপূর্ব পরিচয় আছে। সমালোচক প্রবর এফ. এল. লুকাস তাঁর ট্র্যাজেডি (Tragedy) গ্রন্থে এ সম্পর্কে বিশদ আলোচনা করেছেন। তিনি বলেছেন যে এলিজাবেথীয় রঙ্গমঞ্চে কোরাসের উপস্থিতি ছিল না, কিন্তু সেখানে বহুচরিত্র একই কালে অবতীর্ণ হয়ে তার অভাব পূর্ণ করতো। গ্রীক নাটকের সুনির্দিষ্ট রীতি সেখানে গৃহীত হয় নি সত্য কিন্তু এদের যে-কোনো একজন কোরাসকে সর্বপ্রকারে উপস্থাপিত করতে সমর্থ। দৃষ্টান্তস্বরূপ এ্যান্টনি ও ক্লিয়োপেট্রা নাটকের এনোবারবাসের উল্লেখ করেছেন। অতীতকে উপস্থাপিত করতে হবে? এনোবারবাস তা করেছেন। সেই দৃশ্য বর্ণনায় যেখানে ক্লিয়োপেট্রা প্রথম এ্যান্টনির প্রতি আকৃষ্টা হয়েছেন শেকস্পীয়র আয়সখূলসের মতোই অপূর্ব কবিত্বময় ভাষা প্রয়োগ করেছেন। এ-বর্ণনার কাব্যমাদকতার তুলনা বিরল। বর্তমান

সম্বন্ধে টিপ্পনী কাটতে হবে? সেখানেও তিনি প্রস্তুত। প্রভুর প্রেমোন্মত্ততা প্রসঙ্গে তা উপস্থাপিত করেছেন। আর যদি ভবিষ্যৎ ঘটনার আভাষ দিতে হয় তাও উপস্থাপিত করতে তিনি পশ্চাদ্‌পদ নন।

দ্বিতীয়ত: গ্রীকট্র্যাজেডির নায়কবৃন্দ অতিমানুষ অথবা অমানুষ—বিরাট-আকৃতি পুরুষ। নায়িকাগণও প্রচণ্ডশক্তি নারী। কোরাস সাধারণ মানুষের প্রতিনিধিত্ব করে। এলিজাবেথীয় যুগের নাটকে (এবং তৎপরবর্তী কালের নাটকেও) দেখা যাবে রঙ্গমঞ্চ জুড়ে নগরবাসী, জনতা এবং বিদূষকের ভিড়। এরা নিজেরাই সাধারণ মানুষ, এদের প্রতিনিধির দরকার নেই। প্রসঙ্গত: স্মরণ করা যেতে পারে যে শেক্‌সপীয়র নাটকের চরিত্র অতিমানুষ নন, তাঁরা দর্শকবৃন্দের উচ্চকোটির সগোত্রমাত্র।

গ্রীক নাটকে কোরাসের কাব্যময়তা শোকসন্তপ্ত, ভয়চকিত দর্শকচিত্তে বিষাদের স্নিগ্ধ বিরতি আনে, সুর ও নৃত্যঝংকারে আনন্দের শিহরণ জাগায়। এলিজাবেথীয় নাটকে তার পরিবর্তে দেখা যায় ট্র্যাজেডির ঘনকৃষ্ণ যবনিকার রন্ধ্রপথে বিদূষকের হাসির ঝলক এবং একক-সঙ্গীতের আনন্দপ্লাবন। সোফোক্লেসের 'দি ত্রাকিয়ান মেদেনস্' নাটকে হেরাক্লেসের পত্নী এবং এউরিপিদেসের হেকাবে নাটকে প্রায়াম কন্যা পোলুকসেনার দীর্ঘ শোকোচ্ছাস মর্মান্তিক কিন্তু দেসদেমোনার willow song অথবা ওফিলিয়ার মর্মচ্ছেদী প্রলাপোক্তি এ সব ছাপিয়ে ওঠে। ওইদিপোউস—নাটকে নগর জ্যেষ্ঠগণের সতর্কবাণীর চেয়ে কিং লীয়রের বিদূষক (Fool) এর উক্তি কম ব্যঞ্জনাময় নয় :—

Then they for sudden joy did weep,
And I for sorrow sung,
That such a king should play bo-peep
And go the fools among.

Act. I. Seene 4.

ওইদিপোউস-নাটকে নগরজ্যেষ্ঠগণ (কোরাস) অশুভ ঘটনার পূর্ব লক্ষণ ধীরে ধীরে বর্ণনা করে হৃদয়ভার মুক্ত করেছেন, আর তৃতীয় রিচার্ড (King Richard The Third) নাটকে নাগরিকত্রয়ই এমনটিই সম্ভব করে তুলেছে। কোরাসের এই রূপান্তর অসার্থক হয় নি। এবং 'হ্যামলেট'-নাটকে হোরাসিয়ো এবং কবরখননকারী বিদূষকদ্বয় অথবা ফোরটিন-ব্রাসের মুখ

গতানুগতিক সংলাপের মধ্যে কোরাসের ছদ্মবেশী প্রকাশ। সর্বোপরি হ্যাম্‌লেটের বিখ্যাত স্বগতভাষণ 'To be or not to be' এউরিপিদেসের কোনো কোনো কোরাসের সঙ্গে স্বচ্ছন্দে তুলনীয়। তারই অন্যতম উক্তি 'what a piece of work is a man,' সোফোক্লেসের কোরাসের কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়।

শেক্‌সপীয়রের নাটকে কোরাসের ভূমিকায় কোরাস জাতীয় বা তত্তুল্য (Choric Character) চরিত্র আছে, কোরাস নেই। কথাটি সর্বৈব সত্য নয়। কোরাস জাতীয় বা তত্তুল্যচরিত্র তো আছেই কিন্তু তাঁর একটি নাটকে কোরাসের (Chorus) সগর্ব পদক্ষেপ লক্ষ্য করি। কাজেই 'by Shakespeare and others reduced to one personage who speaks prologue and epilogue and comment on the course of the action." (Cassell's Encyclopaedia of Literature. Volume I Page 105)

কথাটি বিবেচ্য।

শেক্‌সপীয়রের King Henry The Fifth পঞ্চম হেনরী নাটকে সর্বসাকুল্যে ছয়টি কোরাস আছে। এই নাটকের প্রস্তাবনায়—আদিতে, ২য়, ৩য়, ৪র্থ এবং ৫ম অংকের সূচনায় ও সমাপ্তিতে কোরাস আছে। সমাপ্তিসূচক কোরাসটির বঙ্গানুবাদ নিম্নে উদ্ধৃত করা গেল :

ইতিবৃত্ত কথা এইখানে হ'ল শেষ
অক্ষম লেখনীমুখে সুবিনয়ী কবি
কেমনে আঁকিতে হয় বিরাটের ছবি
চমকে ঝলকে তার দিলেন নির্দেশ।
পরমায়ু-সঞ্জীবিত পরিমিত কালে
ইংলণ্ডের বরপুত্র দৃপ্ত তরোয়ালে
আহরিয়া জগতের শ্রেষ্ঠ মণি-জালে
পরালেন জয়টীকা পুত্ররত্ন ভালে।
সম্রাট হেনরী ষষ্ঠ বাল্যকালে তার
লভে ফ্রান্স ইংলণ্ডের যুগ্ম সিংহাসন,
চলেছিল ফ্রান্স জুড়ে রাজ-অনাচার
তারি তরে ইংলণ্ডের শোণিত-তর্পণ।

রম্য অভিনয় তার রঙ্গমঞ্চোপরি
জীবন তুলুক তব মহানন্দে ভরি।

শেক্‌স্‌পীয়রের কমেডি-নাটকে কতকগুলি সংগীত বা সমবেত সঙ্গীত আছে সে সব স্থলে এই কোরাসের ক্ষীণ প্রতিধ্বনি শোনা যায়। ইংলণ্ডের দেবকবি জন মিলটনের Samson Agonistes. A Dramatic Poem, ইহা একখানি উৎকৃষ্ট কাব্য-নাট্য। বলাবাহুল্য দেব-কবির এই কাব্য-নাট্য সম্পূর্ণ গ্রীক-আদর্শে ১৬৭০ খ্রীষ্টাব্দে রচিত হয়। এর সম্বন্ধে বলা হয়েছে…

Elements of Samson remind us of all three of the Greek authors of tiagedy ; the 'epic' predominance of the protagonist and the strongly religious conception of sin and righteousness are Aeschylean, the efforts of successive interlocutors to break down the protagonist's resolution, the pervasiveness of irony both general and particular, and the handling of the chorus are Sophoclean ; the strain of ratiocination and the presence and self-exculpation of masterful "bad" woman suggest Euripides."[৫২]

একেবারে ত্রিবেণী সঙ্গম। দেব-কবির শেষতম এবং অদ্ভুতম এ মহতী সৃষ্টির তুলনা বিরল। এই কাব্যনাট্যের শেষে যে অপূর্ব কোরাসটি আছে নিম্নে তার বঙ্গানুবাদ উদ্ধৃত করা গেল। বলা বাহুল্য, যাঁরা এই দেব-কবির জীবন এবং মহতী কবি-কীর্তির (কীর্তিঃ পৃষ্ঠং গিরেরিব) সঙ্গে পরিচিত তাঁরা সহজেই উপলব্ধি করতে পারবেন যে এই কাব্যাংশে তাঁর জীবন-দর্শন এবং বিশ্ববিধানের সত্যরূপ বাণীমূর্ত হয়ে উঠেছে। একদা যে অন্ধকবি বলতে পেরেছিলেন :—

They also serve who only stand and wait.

এ কাব্যের উপলব্ধি তাঁরই উপযুক্ত শব্দসম্ভার যথোচিত ভাবে প্রযুক্ত

৫২. "Tragic Effect in Samson Agonistes" University of Toronto Quarterly, 28 (1058-59) 22C-21

হ'লে তা যে শব্দব্রহ্ম হয়ে উঠতে পারে এখানে তার অন্যতম এবং প্রকৃষ্টতম প্রকাশ :—

অজ্ঞেয় প্রজ্ঞান-ঘন বিধির বিধান
পরিণামে জেনো তাহা অমৃতায়মান।
যদিও সংশয় জাগে—এই সত্য সার
পৃথিবীতে ব্যতিক্রম ঘটে না তাহার।
হয়তো বা রুদ্র কভু করেন গোপন
সুদক্ষিণ মুখ, তবু সত্য সনাতন
অপাবৃত অকস্মাৎ, সাক্ষ্য আছে তার
ভক্তের পরম প্রাপ্তি গৌরব-সম্ভার।
গাজা যবে শোকমগ্ন, সবে যবে দল-
বদ্ধ দমন করিতে তার অবিচল
অদম্য-সংকল্প, তিনি তার ভক্ত মনে
সত্য-অভিজ্ঞতা জাত শান্তি বিতরণে
সান্ত্বনা করেন দান। কামোচ্ছ্বাস ক্ষান্তি
লভে, জাগে চিত্তে নির্বাণ পরমা শান্তি।

'All is best'.

যাহা কিছু ঘটে সব উত্তম মঙ্গল। অন্ধ দেবকবি জীবনের শেষ মুহূর্তে (কবির মহাপ্রয়াণ ঘটে ৭ই নভেম্বর ১৬৭৪ খ্রী:) দাঁড়িয়ে ভগবদ্বিধানের এই পরম সত্য উপলব্ধি করলেন। মনে পড়ে যায় অন্যতম আনন্দবাদী ভক্ত কবি রবার্ট ব্রাউনিং-এর সেই বিখ্যাত উক্তি—

God's in His heaven
All's right with the World.
স্বর্গভূমে রাজে সর্বেশ্বর ভগবান,
বিশ্বের সর্বত্র জুড়ি ন্যায়ের বিধান।

উপনিষদের ঋষির প্রার্থনা :—

যত্তে রুদ্রং দক্ষিণং মুখম্
তেন মাং পাহি নিত্যম্।

তিনি রুদ্র, তিনি ভয়ংকর, কিন্তু ভুললে চলবে না তিনি শুভংকর

তাঁর দক্ষিণ মুখের প্রসন্নতা পাপীতাপী-নির্বিশেষে মানবকে রক্ষা করবেই। সূচনা-পর্বে হয়তো ভয়ংকর কিন্তু পরিণামে তা অমৃতোপম।

শ্রীমদ্ভগবদ্গীতায় ভগবান শ্রীকৃষ্ণ বলেছেন :—

যৎ তদগ্রে বিষমিব পরিণামেঽমৃতোপমম্
তৎ সুখং সাত্ত্বিকং প্রোক্তমাত্মবুদ্ধিপ্রসাদজম্।

মোক্ষযোগ—৩৭

সাত্ত্বিক সুখ বিষারম্ভ এবং অমৃত-পরিণাম। অনেক সময় আমরা তা ভুলে যাই। কিন্তু দেবপ্রভ প্রতিভার দৃষ্টি তা এড়িয়ে যায় না।

ঘটে কামোচ্ছ্বাস ক্ষান্তি
লভি নির্বাণ পরমা শান্তি।

শাশ্বত ভগবদ্বিধান।

স্বর্গমর্ত্যচারী জার্মান মহাকবি গ্যেটের দ্বিখণ্ডে বিরচিত ফাউষ্ট কাব্যনাট্যে কোরাসের বিচিত্র তরঙ্গলীলা লক্ষ্য করি। প্রথম খণ্ড প্রকাশিত হয় ১৮০৮ খ্রীষ্টাব্দে এবং তারপর ২৪ বৎসর পরে ১৮৩২ খ্রীষ্টাব্দে দ্বিতীয় খণ্ড প্রকাশিত হয়। আশ্চর্যের কথা, এই বৎসরের ২২শে মার্চ তিনি স্বর্গারোহণ করেন। প্রথম খণ্ডে মর্ত্যের কামনাবেদনায় তীব্র হতাশ্বাস ও আর্ত হাহাকার আর দ্বিতীয় খণ্ডে পরমপ্রাপ্তি, নির্বাণ পরমাশান্তি। এ যেন মহাকবি কালিদাসের পূর্বমেঘের মর্ত্যপরিক্রমা ও উত্তরমেঘে অলকাপ্রয়াণ। অথবা এ সেই দেবকবি মিলটনের ;

And calm of mind, all passion spent.

অথবা

মর্ত্যভূমে কণ্বের তপোবন থেকে যাত্রা শুরু করে স্বর্গপথে মারীচের তপোবনে শেষ, যেখানে প্রেয়সী শ্রেয়সীতে রূপান্তরিতা হয়েছে—জায়া হয়েছে জননী, কাম রূপান্তরিত হয়েছে প্রেমে। এই পরিণতির জন্য সুদীর্ঘ চব্বিশ বৎসরের দুঃখ হতাশা-বেদনা ও বীভৎস অভিজ্ঞতার প্রয়োজন হয়েছিল। জানি না মহাকবি ভারতীয় ঋষিকবি কালিদাসের 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্' কবে পাঠ করেছিলেন। তবে তিনি যে শকুন্তলা পড়ে অভিভূত হয়েছিলেন তার লিখিত ঐতিহাসিক প্রমাণ আছে। কবিগুরুর ভাষায় তাঁর কথা বলি :—

"কেহ যদি তরুণ বৎসরের ফুল ও পরিণত বৎসরের ফল, কেহ যদি মর্ত্য ও স্বর্গ একত্রে দেখিতে চায়, তবে শকুন্তলায় তাহা পাইবে।" অবশ্য মানুষের

জীবন মর্ত্যভূমি হ'তে স্বর্গযাত্রা এ-বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। Paradise Lost শুধু নয়, Paradise Regained ও আছে।

যাই হোক 'ফাউষ্ট' নাট্যকাব্যে কোরাস পরম লক্ষণীয় সম্পদ, নাটকের প্রাণ। মেঘরন্ধ্রচ্যুত জলদর্চি-রেখার মতোই তা নাটকের প্রাবৃষান্ধকারকে অপার্থিব দীপ্তিতে উদ্ভাসিত করে তুলেছে অথবা অজানা ভয়ংকর মরুভূমে মরূদ্যানের মতোই মরুপান্থের কাংক্ষিত স্বর্গ রচনা করেছে।

প্রথম অংকের প্রথম দৃশ্যের দেবদূতগণের ও নারীগণের এবং দ্বিতীয় খণ্ডের পঞ্চম অংকের সপ্তম দৃশ্যের শেষতম কোরাস Chorus Mysticus উদ্ধৃত করা যাক :—

দেবদূতগণের কোরাস

Christ is arisen !
Joy to the Mortal One
Whom the unmerited
Clinging, inherited
Needs did imprison.

নারীগণের কোরাস

With spices and precious
Balm, we arrayed Him ;
Faithful and gracious
We tenderly bind Him
Cleanlily wound we ;
Ah ! When we would find Him.
Christ no more found we.

সুগন্ধ কুসুমে তৃণে সুরভী মলয়ে
সুবাসিত করেছিনু যুগল চরণ
পরাইয়াছিনু তাঁরে উজ্জ্বল বসন
তাঁহারে পূজিয়াছিনু আকুল মরমে।
ধৌতকরি দিয়েছিনু সর্বাঙ্গ তাঁহার
আঘাত-সংঘাত পূর্ণ পুণ্য দেহখানি
সেই শুভ্র মূর্তি তাঁর মুক্ত-সর্বগ্লানি
সেই ঈশ্বর তনয়ে হেরিব না আর।

দেবদূতগণের কোরাস

Christ is ascended !
Bliss hath invested Him,
Woes that molested Him
Trials that tested Him
Gloriously ended.

খ্রীষ্ট-আত্মা সমুত্থিত বিপুল গৌরবে
প্রকাশিয়া স্বরগের অমৃতবৈভবে।
জয়, জয়, জয় হোক অমৃত আত্মার
বিশ্বে আবির্ভূত প্রেমময় অবতার,
দুঃখ তাঁরে হেনেছিল চরম আঘাত
কঠিন পরীক্ষা তাঁর মরণ-নিপাত,
সব কিছু অবসান, মহামহিমায়
বিরাজিত মূর্তি তাঁর শাশ্বত বিভায়।

সর্বশেষে Chorus Mysticus বিশ্বের অন্যতম শ্রেষ্ঠ কোরাসটি উদ্ধৃত করি। এ যেন মহাঋষির অপূর্ব বাণীমন্ত্র—দুঃখাহত মানবের জীবন-আশ্বাস।

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis
Das Unzulangliche.
Hier wirds Ereignis,
Das Unbeschreibliche,
Hier Ist es getan ;
Das Ewig-Weibliche
Zicht Uns hinan.
All things transitory
But as symbols are sent :
Earth's insufficiency
Here grows to Event :
The Indescribable,

Here it is done :
The Woman-Soul leadeth us
Upward and on !
অনিত্য সকল বস্তু
প্রেরিত প্রতীক-রূপে।
পৃথিবীর অপূর্ণতা
হেথা পূর্ণ পরিণাম।
অনির্বাচ্য যাহা কিছু
বাজে হেথা পূর্ণ তানে ;
নারী-সত্তা পুরুষেরে টানে
ঊর্ধ্ব-ঊর্ধ্বতর স্বর্গলোক পানে।

শ্রীযুক্ত বেয়ারড টেলার (Bayard Taylor) Chorus Mysticus সম্বন্ধে বলেছেন :—

These lines, famous in the original through the whole world of poetry, mystically express the relation between the earthly and heavenly spheres. On the last two lines—

The Woman Soul leadeth us.
Upward and on !

Taylor has the following excellent comment :—

'Love is the all-uplifting and all-redeeming power on Earth and in Heaven ; and to Man it is revealed in its most pure and perfect form through Woman. Thus, in the transitory life of Earth, it is only a symbol of its diviner being ; the possibilities of Love, which Earth can never fulfil, become realities in the higher life which follows ; the Spirit, the Woman interprets to us here, still draws us upward (as Margaret draws the soul of Faust) there.'

Faust—Translated by Taylor. Notes Page 447.

উপরিউক্ত কবিতার (কোরাস) সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের একটি কবিতার (গীতাঞ্জলির ১৪৭ সংখ্যক গান) আশ্চর্য সাদৃশ্য লক্ষ্য করি। এই গানটি উদ্ধৃত না করে পারলাম না।

জীবনে যত পূজা হ'ল না সারা
জানি হে জানি, তাও হয়নি হারা।
যে ফুল না ফুটিতে
ঝরেছে ধরণীতে
যে নদী মরুপথে হারাল ধারা
জানি হে জানি, তাও হয়নি হারা।
জীবনে আজো যারা রয়েছে পিছে
জানি হে জানি, তাও হয়নি মিছে
আমার অনাগত
আমার অনাহত
তোমার বীণা তারে বাজিছে তারা
জানিহে জানি, তাও হয়নি হারা।
'পৃথিবীর অপূর্ণতা
হেথা পূর্ণ পরিণাম।
অনির্বাচ্য যাহা কিছু
বাজে হেথা পূর্ণ তানে। গ্যেটে।

আর শেষ ছত্রদ্বয়—নারীসত্তা পুরুষেরে টানে
ঊর্ধ্ব-ঊর্ধ্বতর স্বর্গলোক পানে।

অর্থাৎ প্রেমের পুণ্য প্রতিমা নারী সেই বিশ্ববিজয়িনী শক্তি যা পুরুষের অন্তর্নিহিত ঐশীসত্তাকে জাগ্রত করে! কবিগুরু রক্তকরবীর (Red Oleanders) মর্ম ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে অনুরূপ কথাই বলেছেন :

This personality the divine essence of the infinite in vessel of the finite has its last treasure-house in woman's heart. Her pervading influence will some day restore the human to the desolated world of man". (Red Oleanders. Author's Interpretation.

The Visva-Bharati Quarterly Oct. 1925
(pp. 283-285)

এই কবিতার মধ্যে এবং রক্ত-করবীতে কবিগুরুর স্বতঃস্ফূর্ত অধ্যাত্ম উপলব্ধিই প্রকাশিত হয়েছে।

সাহিত্য-সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্র বলেছেন :

'রমণী ঈশ্বরের কীর্তির চরমোৎকর্ষ, দেবতার ছায়া, পুরুষ দেবতার সৃষ্টিমাত্র। স্ত্রী আলোক, পুরুষ ছায়া।'

উর্বশী (অপ্সরা হ'লেও নারী) পুরূরবাকে মোহমুক্ত করে স্বর্গে নিয়ে গিয়েছিলেন।

অন্তরীক্ষ প্রাং রজসো বিমানীম্
উপশিক্ষামি উর্বশীং বশিষ্ঠঃ।
উপ ত্বা রাতিঃ সুকৃতস্য তিষ্ঠাৎ
নিবর্তস্ব—হৃদয়ং ত'প্যতে মে।

ঋগ্বেদ—১০ মণ্ডল, ৮ অনুবাক সূক্ত—৯৫

অত্যন্ত কামনা-যুক্ত হইয়া, যে অন্তরীক্ষকে পূর্ণ করিয়া রাখিয়াছে এবং আকাশ মার্গকে পরিমাণ করিয়াছে এমন উর্বশীকে আমি আহ্বান করিতেছি। আমার সব সুন্দর কার্যের ফল তোমাতেই পঁহুছাউক, ফিরিয়া আইস, আমার হৃদয় তপ্ত হইয়াছে।

বৈদিক প্রেমিক মানব পুরূরবার মনের পরমতম আকাংক্ষা।

Great men think alike.

বাইবেলে লিখিত আছে

And the rib, which the Lord God has taken from the man, made he a woman and brought her unto the man."

মানুষকে ভগবান তাঁর নিজের প্রতিমূর্তিতে সৃষ্টি করেছেন—

"So God created man in his own image."

আর তারই বুকের হাড় থেকে নারীর উদ্ভব। অতএব নারী ঈশ্বরের কীর্তির চরমোৎকর্ষ। নারীই শক্তির উৎস—ঈশ্বরের পরাকীর্তি তাই মহেশ্বর তাঁর পদযুগ বক্ষে ধারণ করে আছেন—সৃজনের লালন-ভার তাঁর পরে সমর্পিত। নারী মৃত্যুকেও পরাভূত করতে পারে। সাবিত্রী স্বামী সত্যবানকে মৃত্যুর কবল থেকে ফিরিয়ে এনেছিলেন। নারীর শক্তি এমনই। তাই শ্রীঅরবিন্দ তাঁর মহাকাব্য সাবিত্রী প্রসঙ্গে লিখেছেন :

Savitri is represented in the poem as an incarnation of the

Divine Mother. This incarnation is supposed to have taken place in far past times when the whole thing had to be opened, so as to, "hew the ways of Immortality".

Letters on Savitri, 1936, Page 729.
Savitri

শ্রীচণ্ডী-প্রণেতা যথার্থই বলেছেন :—

শরণাগত দীনার্ত পরিত্রাণ-পরায়ণে।
সর্বস্যার্তি হরে দেবি নারায়ণি নমোঽস্তুতে॥

কিছুটা প্রসঙ্গ বহির্ভূত, তবুও উল্লেখ না করে পারলাম না।

আলোক-তীর্থযাত্রী মানবতার মুক্তি-সাধক সৌন্দর্য-স্বপ্নাতুর কবি পার্সি বিশী শেলী প্লাতোন তথা গ্রীক জীবনচর্যার একনিষ্ঠ সাধক ছিলেন। তাঁর গীতিকবিতায় এবং গীতিনাট্যে গ্রীক্ কাব্যৈশ্বর্যের অম্লানদ্যুতি কাব্যপাঠকের সচেতন দৃষ্টি এড়িয়ে যেতে পারে না।

তাঁর গীতিনাট্য প্রোমেথেয়ুস আনবাউণ্ড, Promethus Unbound, হেলাস, Hellas এবং পঞ্চাঙ্ক নাটক ওইদিপোউস টিরান্নাস, Oedipus Tyrannus-এ কোরাস এবং অর্ধকোরাসের (Semi-Chorus) মণিমুক্তা ছড়ানো আছে। কিছু কোরাস ও অর্ধ-কোরাস উদ্ধৃত করা গেল।

প্রোমেথেয়ুস ককেশাস গিরিকূটে দৃঢ়শৃঙ্খলাবদ্ধ, অপরাধ, তিনি মানব কল্যাণের জন্য স্বর্গ হতে অগ্নি আহরণ করে মানব-সন্তানকে দান করেছেন। অগ্নি মানবসভ্যতার অগ্রদূত ও মধ্যমণি। হোমানলে উদ্ভাসিত তাই মানব-সভ্যতার আদিজনক বৈদিক ভারত। অগ্নি ভারতীয় মানবের আমৃত্যুবান্ধব Like his own mother fire was a witness of his joys and sorrowse. Marriages were solemnised in the presence of fire and his last mortal remains were consigned to the fire's friendly flames.

ইংরেজ কবি মেরি হাউইট (Mary Howitt) লিখেছেন :—

A fire's a good companionable friend,
A comfortable friend, who meets your face
With welcome glad, and makes the poorest shed
As pleasant as a palace. Are you cold ?

He warms you—weary ? he refreshes you—
Hungry ? he doth prepare your food for you—
Are you in darkness ? he gives light to you—
In a strange land."

এক কথায় সুহৃন্মিত্র, অত্যাগসহনোবন্ধুঃ।

অথর্ব বেদে বলা হয়েছে :

স বরুণঃ সায়মগ্নির্ভবতি স মিত্রো ভবতি প্রাতরুদ্যন্।
স সবিতা ভূত্বান্তরিক্ষেণ যাতি স ইন্দ্রো ভূত্বা তপতি মধ্যতো দিবম্॥

AV, XIII. 3. 13.

অগ্নি সন্ধ্যাকালে হয় বরুণ, প্রভাতে হয় মিত্র, তারপরে সবিতারূপে অন্তরিক্ষ পরিভ্রমণ করে, ইন্দ্ররূপে পরিণত হয়ে মধ্যাকাশকে প্রোজ্জ্বল করে তোলে।

ঋগ্বেদের প্রথম মণ্ডল—প্রথম অনুবাক্—প্রথম সূক্তে বলা হয়েছে :—

ওঁ অগ্নিমীলে পুরোহিতং যজ্ঞস্য দেবমৃত্বিজং।
হোতারং রত্নধাতমম্। ১ মন্ত্র

"অগ্নির স্তুতি করি। তিনি যজ্ঞের পুরোহিত, দেবতা, ঋত্বিক হোতা, রমনীয় প্রভৃত ধনদাতা।"

জীবনের ধারক ও বাহক, মানবের পরম হিতৈষী এই অগ্নিকে তিনি মানবের কল্যাণার্থ স্বর্গ হ'তে হরণ করেছিলেন। তাই ক্রুদ্ধ, রুদ্র ভয়ংকর জুপিতর তাঁকে ককেশাস পর্বতে আবদ্ধ করলেন। প্রচণ্ড তুষার ঝঞ্ঝায় তাঁর দেহ ক্ষত-বিক্ষত, শকুনি গৃধিনী সুতীক্ষ্ন চঞ্চুর আঘাতে তাঁর অন্ত্রসমূহ বিধ্বস্ত করে চলেছে। স্থির, অবিচল তিনি। ক্রুশবিদ্ধ যীশুমূর্তি, তাঁর একমাত্র লক্ষ্য—I wish no living thing to suffer pain. P, U. Act L. 305

A woful sight : a youth
With patient looks nailed to a crucifix.

P. U, Act I, LL. 584-585

অদ্ভুত দৃশ্য—

Tis something sadder, sweeter far than all.

বিষাদঘন মাধুর্যের পূর্ণতম রূপ।

দেব Mercury তাঁকে বললেন :—

Alas! I wander at, yet pity thee.

Prometheus উত্তর দিলেন :—

"Pity the self-despising slaves of Heaven,
'Not me; within whose mind sits peace serene,
As light in the sun, throned; how vain is talk.
Call up the fiends."

প্রদীপ্ত অনলার্কদ্যুতি। তাঁকে করুণা করবে কে?

প্রতিহিংসার অধিষ্ঠাত্রী দেবীগণের (Furies) নির্যাতনের ঝড় বয়ে গেল কিন্তু মৃত্যুর গর্জন শুনেছে যে সঙ্গীতের মতো, প্রোমেথেয়ুস তার প্রতীকসত্তা, তাঁর ভয় কী? তিনি বললেন :—

I laugh your power, and his who sent you here,
To lowest scorn. Pour forth the cup of pain."

Act I Ll—474-75

তিনি যে জানেন :—

"The Spirit is doomed to pain till man is free"

Savitri. L. 460

মানব-কল্যাণ লাগি শত নির্যাতন
বক্ষ: পাতি সানন্দে সে করিল বরণ!

নির্যাতন হ'ল শেষ। এমন সময়ে দেবদূতগণের (Spirits) কণ্ঠে সান্ত্বনা-বাণী শোনা গেল :—শাশ্বত অভয়-বাণী :—(Chorus of Spirits)

অনাদি স্মরণাতীত আদি যুগ হতে
দেবনির্যাতিত মানবের শান্ত স্থির
চালক রক্ষক মোরা, ধীরোদাত্ত বীর।
কলুষিত নাহি করি নরচিন্তা স্রোতে।

হোক তাহা অত্যুজ্জ্বল, অথবা নিষিক্ত
কিংবা ধূসরাভ ঝটিকা-বিধ্বস্ত দিন
মুমূর্ষুর হাসিসম অস্পষ্টতালীন
অথবা উজ্জ্বলাভ দিন মেঘভাররিক্ত।

বাত্যাহীন নদীস্রোত নিঃশব্দ পবিত্র
বাতাসে পতত্রি যথা মৎস্য ঊর্মিলীন
সমাধি-গহ্বর হতে ঊর্ধ্বে সমুড্ডীন
মানবের মনোজাত চিন্তা সুহৃন্মিত্র।

আমরা আশ্রয় খুঁজি মুক্ত মেঘ যথা,
অন্তহীন ভূতগ্রাম করি পরিক্রমা
আনি সেই ভবিষ্যৎ-বাণী নিরুপমা
তোমা মাঝে সুরু যার, যার সার্থকতা।

P. U. Act I. Ll—672-69

মানবতার ঊর্ধ্বায়নকল্পে সর্বস্বত্যাগী, জাগ্রত-আত্মা মহামানবের উদ্দেশে দেববন্দনা। প্রোমেথেয়ুস কী রাজরোষ-নিপীড়িত সর্বত্রসমবুদ্ধি সর্বভূত-হিতরত 'শীতোষ্ণসুখদুঃখেষু সমঃ সঙ্গবিবর্জিতঃ' শেলীর শিল্পসম্মত জীবন-আলেখ্য নয়? কোন শ্রেষ্ঠ কাব্য আত্মনিরপেক্ষ হ'তে পারে কিন্তু আত্মা-নিরপেক্ষ নয়। কবির জীবনী যাঁরা পাঠ করেছেন তাঁরা জানেন যে এই ঊর্ধ্বমনা মানুষটি ঋষিকবির মতই সর্বভূতে নিজ আত্মাকে দর্শন করেছিলেন।

সর্বভূতস্থমাত্মানং সর্বভূতানি চাত্মনি।
ঈক্ষতে যোগযুক্তাত্মা সর্বত্র সমদর্শনঃ ॥ গীতা-৬।২৯

অথবা

যস্তু সর্বাণি ভূতান্যাত্মন্যেবানুপশ্যতি।
সর্বভূতেষু চাত্মানং ততো ন বিজুগুপ্সতে ॥ ৬। ঈশোপনিষৎ।

তাইতো তিনি বলতে পেরেছিলেন :—

I wish no living thing suffer pain

অর্থাৎ—জীবে প্রেমে করে যেই জন
সেই জন সেবিছে ঈশ্বর।

এ সেই অধ্যাত্ম চেতনা যা স্বচ্ছন্দে বলে :—

All are but parts of one stupendous whole
Whose body nature is, and God the soul;

—God and Man, Alexander Pope.

তাঁর হেলাস গীতিনাট্যে (Hellas—A Lyrical Drama) কোরাস ও অর্ধকোরাসের আলোক-যাত্রা সত্যের স্বর্গলোককে অপাবৃত করেছে। স্বাধীনতাস্পৃহা, স্বাধীনতার স্বরূপ, স্বাধীনতার বন্দনা এই গীতিনাট্যে পরমস্ফূর্তি লাভ করেছে।

স্বাধীনতা মানবের সহজাত ধন,
বিধাতার শ্রেষ্ঠদান, অমূল্য রতন,
তা হ'তে বঞ্চিত করে কেবা হেন জন ?
বিধাতার অভিশপ্ত তাহার জীবন।
মানবের মহাশত্রু ঘৃণার্হ তস্কর
নররূপদেহধারী পশ্বধম নর।

শব্দের যে আত্মা আছে তা শেলীর গীতিকবিতা ও বাঙলা সাহিত্যে বৈষ্ণবগীতি-কবিতা পাঠ করলে বোঝা যায়। তাঁর কাব্যে, গীতিকবিতায় অনির্বচনীয় নয়, অনির্বাচ্য ভাষার অতীত তীর চোখে পড়ে। মহাকবির ভাষায় তাঁর কাব্য পাঠককে নিয়ে চলে

'ভাষার অতীত তীরে

কাঙাল নয়ন যেথা দ্বার হতে আসে ফিরে ফিরে।' অথবা সেই কল্পলোকে—

অকূল শান্তি যেথায় বিপুল বিরতি
নাহি কাল দেশ তুমি অনিমেষ মূরতি
তুমি অচপল দামিনী।

কবি কাব্যকলা সম্বন্ধে বলেছেন :—

Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man."

তাঁর কাব্যে এ সত্যের পরম প্রকাশ ঘটেছে। ধরা-অধরার মাঝখানে তার রসতম মূর্তি ও পরমতম স্ফূর্তি। একটি Semi Chorus উদ্ধৃত করি :—

Life may change, but it may fly not ;
Hope may vanish, but can die not ;
Truth be veiled, but still it burneth ;
Love repulsed,—but it returneth.

Hellas, Semi Chorus Ll—34-37

তার বঙ্গানুবাদ উদ্ধৃত করি :—

রূপান্তরে দেখা দেয় শেষ নহে প্রাণ,
উড়ে পুড়ে যায় আশা, তবু প্রাণবান
গুণ্ঠন-আবৃত সত্য, তবু সমুজ্জ্বল,
প্রত্যাখ্যাত প্রেম তবু ফিরে পূর্ণবল।

এর চেয়ে বড়ো সত্যাশ্রয় মানবের কী আছে ?

প্রথম ছত্রে বলা হ'ল :—

বাসাংসি জীর্ণানি যথা বিহায়—
নবানি গৃহ্ণাতি নরোঽপরাণি।
তথা শরীরাণি বিহায় জীর্ণা—
ন্যন্যানি সংযাতি নবানি দেহী।

গীতা—২।২২

দ্বিতীয় ছত্রে বলা হয়েছে :—

মানুষের দেহ যবে চিতাভস্মলীন,
তবু সেথা আশা তার কাঁদে নিশিদিন।

তৃতীয় ছত্রে বলা হয়েছে :—

সত্যমেব জয়তি নানৃতম্।

সত্যের জয় হবেই ?

মরে না, মরে না কভু সত্য যাহা শত শতাব্দীর—
বিস্মৃতির তলে—
নাহি মরে উপেক্ষায়, অপমানে নাহি হয় অস্থির
আঘাতে না টলে।

চতুর্থ ছত্রে—প্রেমশক্তির অনিবার্য জয়ের কথা বলা হয়েছে।

প্রেম ভগবানকে জয় করতে পারে—প্রেমিক মৃন্ময় কুটির দ্বারে ভগবানকে টেনে আনে—মানুষের কথা সেখানে তুচ্ছ।

প্রেম নহে তুচ্ছ, প্রেম মহামহীয়ান—
চিত্ত যার প্রেমবলে বলীয়ান
মৃন্ময় কুটিরে তার নেমে আসে ভগবান।

সমগ্র জীবনের সত্যসার এমন ক'রে এত সংক্ষেপে আর কোথাও

কাব্যরূপ ধরেছে কিনা জানি না। তবে কবিগুরুর কয়েকটি ছত্র মনে পড়ে :—

সব আশাজাল যায়রে যখন
উড়ে পুড়ে
আশার অতীত দাঁড়ায় তখন
ভুবন জুড়ে।

গ্রীসের মহাসম্পদ সম্বন্ধে শেলীর বক্তব্য উল্লেখ করে প্রসঙ্গ শেষ করি :—

"The human form and the human mind attained to a perfection in Greece which has impressed its image on those faultless productions, whose very fragments are the despair of modern art, and has propagated impulses which can-not cease, through a thousand channels of manifest or imperceptible operation, to ennoble and delight mankind until the extinction of the race."

Hellas—Paragraph VIII, Page 501.

শাশ্বত সাহিত্য Classics-এর মর্মবাণী সত্যসমৃদ্ধ ধ্যানতন্ময়তায় মুখর হয়ে উঠেছে।

গ্রীক ট্র্যাজেডি-সাহিত্যের অমেয় এবং অবিস্মরণীয় প্রভাব বারে বারে য়ুরোপের কবিমানসকে উজ্জীবিত করেছে। গ্রীক ট্র্যাজেডির রসরূপ (Form) এবং বিষয়বস্তু-কাহিনী (Matter) বিভিন্ন যুগে শ্রেষ্ঠ কবি মনীষাকে অনুপ্রাণিত করেছে এবং তাঁরা তাকে যুগোপযোগী নবরূপে সঞ্জীবিত করে তুলেছেন। ইতঃপূর্বে আমি কবি-প্রাণ শেলীর প্রোমেথেয়ুস আনবাউণ্ড (গীতিনাট্য)-এর কথা সংক্ষিপ্ত পরিসরে আলোচনা করেছি। হেলাস গীতিনাট্য থেকে অর্ধ কোরাস উদ্ধৃত করেছি। কবির গীতিনাট্যদ্বয় (১৮২০-১৮২২ খ্রী:) উনবিংশ শতাব্দীর তৃতীয় দশকে (প্রোমেথেয়ুস আন-বাউণ্ড ১৮২০ খ্রী: এবং হেলাস-১৮২২ খ্রী:) রচিত হয়। তার ৪০ বৎসর পরে ১৮৫৮-খ্রী: স্থিতধী কবি ম্যাথু আরনল্ড্ গ্রীক সাহিত্য দ্বারা অনুপ্রাণিত হয়ে তাঁর বিখ্যাত ট্র্যাজেডি মেরোপি (Merope-Tragedy) রচনা করেন। এই নাটকে কোরাস (The chorus of Messenian maidens) অন্যতম

প্রধান ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়েছে। নাটকের সূচনাতেই মাত্র ৭৫ পংক্তির পরেই কোরাসের আবির্ভাব, অবশ্য কিছু পরেই তার ভাষণ সুরু হয়েছে। এবং কোরাসেই নাটকটি সমাপ্ত। নাটকের মধ্যে কোরাসের বহু মূল্যবান উক্তি আছে। সেখানে কবিবরের প্রতিভার অমেয় দ্যুতি অম্লান দীপ্তিতে উদ্ভাসিত। বলা-বাহুল্য এ-নাটকের রূপরূপে (Form এ) গ্রীক-নাটকের প্রভাব সম্যকভাবে পরিদৃষ্ট হয়। নাটকটির অংক বা দৃশ্য বিভাগ নেই।

প্রসঙ্গত: স্মরণ করি, য়ুরোপীয় কবিবৃন্দ বারে বারেই গ্রীক-সাহিত্য-সমুদ্র মন্থন করে অমৃত আহরণ করেছেন। কবিবর শেলী কবি কীটস-এর উদ্দেশে বলেছিলেন :—

Till the Future dares
Forget the Past, his fate and fame shall be
An echo and a light unto eternity.

'যতদিন ভবিষ্যৎ অতীতের কথা
ভুলিতে না করিবে সাহস ততদিন
যশোগাথা তাঁর আর ভাগ্য-পরিণাম
ধ্বনিবে কালের কণ্ঠে, করিবে উজ্জ্বল
তাহার ললাটদেশ বিমল আলোকে।'

গ্রীক-সাহিত্য এমনই শাশ্বত দীপিকা—মহাকালের অলিক-লাঞ্ছন, তাকে অন্তহীন ভবিষ্যৎকাল কোনোদিনই ভুলতে সাহস করবে না। তাই ভিন্ন দেশে ও ভিন্নকালে তার পুনরুত্থান লক্ষ্য করি। য়েরোপি থেকে কোরাসের একটি স্ট্রোফি (Strophe)—চাপান ও একটি আন্তিস্ট্রোফি—উতোর (আমাদের কবিগানের মত) উদ্ধৃত করা গেল :—

হে সম্রাজ্ঞি, মানবের দুঃখ সে কি একা
নামিয়াছে ভাগ্যে তব? কন্যা এলেকত্রা
করে নাই সুদীর্ঘ প্রতীক্ষা? পরিক্রমা
করে নাই বারে বারে মৃত্যু-কলংকিত
যে প্রাসাদতল, যেথাকার সংঘটিত
মৃত্যু তখনো রয়েছে অনাহত। তার
হৃদয় ভাঙিয়া পড়ে; তবু নিরুপায়।

অবশেষে সুচির-সঞ্চিত আশা তার
হয়েছে সম্পূর্ণ। আর্কেদিয়ার শিবির-
মাঝে আশারে হৃদয়ে রাখি প্রতিশোধ
তরে করিছ প্রতীক্ষা—উৎকণ্ঠিত হৃদি
শহীদের তরে—আলোরেখা অন্ধকারে।
জেউস তাহারে গৃহে আনিবে অচিরে
করিবে সে পদার্পণ পিতৃভূমে তার। ছত্রসংখ্যা ৫০৫-২৫

পতিপুত্র-হীনা অসহায়া রমণী ব্যাকুল উৎকণ্ঠায় প্রতীক্ষা করছেন কখন-কবে তাঁর তৃতীয় জীবিত পুত্র এপিতুস (Epytus) পোলুফোনতেসকে (Polyphontes)—পতি এবং পুত্রহন্তাকে এবং যে তাঁকে বলপূর্বক বিবাহ করেছে তাকে হত্যা করে পিতৃহত্যার এবং মাতৃনির্যাতনের প্রতিশোধ নেবে। তখন কোরাস এই সান্ত্বনা-বাণী উচ্চারণ করেছে। এলেকত্রাও তো ওরেসতসের জন্ম এমনই সুদীর্ঘ প্রতীক্ষা করেছিল। জেয়ুস আশা পূর্ণ করবেই।

আবার বলেছে (আন্তিগ্রোফি)

কোরো না নিরাশ দেবি, হৃদয়ে তোমার।
কোনো শোক কি কবর হতে উদ্ধারিতে
পারে মৃত্যু বন্দীদের? দেবতা জেয়ুস
তোমার কলহ দেবি, নিজের কলহ-
রূপে করেছে গ্রহণ। এখনো শাসন
করিছেন তিনি, সতর্ক প্রহরীরূপে
সীমিত করিছে কাল, যতক্ষণ নাহি
হয় প্রতিশোধ-বিধানের নির্ধারিত
কাল পরিপূর্ণ। এখনও এ্যাকেরন
নদীনীরে ভয়ংকরী দেবীগণ আছে
বসি সিংহাসনে, নিরীক্ষণ করিতেছে
অবেত্রাহত বলিরে করুণ নয়নে;
এখনও নিবাসিত দোরীয় বালক
স্মরণ করিছে তার নিজ পিতৃভূমি। ছত্র সংখ্যা ৫২৩-৩৪

সমাপ্তির কোরাস বচন উদ্ধৃত করা যাক। প্রতীক্ষা হয়েছে শেষ, ফিরে এসেছে পুত্র—পিতৃ এবং ভ্রাতৃহত্যার প্রতিশোধ সম্পূর্ণ :—

ক্রেসফোনতেসের পুত্র কতনা বিপদ
অতিক্রম করে তুমি এলে গৃহে ফিরে
দৈবনিন্দ্রিত হয়ে।
কত না দুঃসাহস তোমার!
কী বিপুল সহিষ্ণুতা।
দেবতার ইচ্ছাধীনে
সব কিছু হ'লো শেষ।

অন্যায়ের প্রতিবিধান বিধাতার অমোঘ বিধান।

যাহা সত্য সনাতন
মূল্য তার চিরন্তন।
কালের পুতুল নহে
অনিত্য ভঙ্গুর।
মহাকালের প্রতিমা
নাহি তার ঐশ্বর্যের সীমা পরিসীমা।
আদর্শ ঐশ্বর্য তার
অমৃত-সম্ভার,
মানবের অমেয় পাথের
চির অনুধ্যেয়।
বারে বারে ঘটে তার পুনরাবর্তন
মানবেরে নব পথ করে প্রদর্শন
রূপ সে যে অব্যয় অক্ষয়
রীতির বদল হয়, রূপের বদল নয়।

ক্লাসিক্যাল আদর্শ মানবের শাশ্বত সম্পদ; তাকে কোনোদিনই সর্জনের পথে বর্জন করা সম্ভব নয়। মনে রাখা প্রয়োজন যে রোম্যান্টিসিজম্ ক্লাসিসিজম্-এর বিরুদ্ধে বিপ্লব নয়। তা সিউডো ক্ল্যাসিসিজম্-এর বা কৃত্রিম ক্ল্যাসিসিজম্-এর তথা কনফরমিজম্ (conformism—অনুবর্তিতার) বিরুদ্ধে বিদ্রোহ। তাই গ্রীকসাহিত্যের বিষয়বস্তু বা রসরূপ চিরযুগের কবিমানসের মৌলিক অনুপ্রাণনা। তাঁদের নবনব সত্যের সন্ধান দিয়েছে। অনাদি

অতীতকে কি মানুষ ভুলতে পারে?* পূর্বেই বলেছি যে ওঙ্কারের মতই ক্ল্যাসিক্যাল সাহিত্যের মানবতার পরম এবং চরম জীবনরহস্যরূপায়ন ভূত, বর্তমান এবং ভবিষ্যৎ জুড়ে, এমন কি ত্রিকালাতীত যুগেও বর্তমান থাকবে। আজও কি আমরা রামায়ণ-মহাভারত—বেদ-উপনিষৎকে ভুলতে পেরেছি। স্বধর্মত্যাগী শ্রীমধুসূদনের শ্রেষ্ঠ কাব্যও রামায়ণকে অবলম্বন করে। তাই দেখি শুধু য়ুরোপে নয় ভারতবর্ষের সাহিত্যচিন্তায় এবং মহাকাব্য, কাব্য ও গীতিকবিকায় ক্ল্যাসিক্যাল যুগের মহত্তম জীবনাদর্শ বারে বারে দেখা দিয়েছে নবতর রূপে এবং নবতর ভঙ্গীতে।' ভারতবর্ষে য়ুরোপীয় সভ্যতা ও জীবনবোধের সংস্পর্শে যে নবতর রোম্যান্টিক চেতনার জাগৃতি ঘটেছে তার মধ্যেও ক্ল্যাসিক্যাল সাহিত্যের পুনরাবির্ভাব দুর্লক্ষ্য নয়। অতীত সেখানে কথা কয়ে উঠেছে। উনবিংশ শতাব্দীর অন্য কবিদের কথা ছেড়েই দিই, রোম্যান্টিক কবিদের শ্রেষ্ঠতম রবীন্দ্রনাথ, তাঁর কাব্যেও তার ব্যতিক্রম ঘটে নি।

উল্লিখিত হ'তে পারে যে বহু বৈদিক কাহিনীর মধ্যে উর্বশী ও পুরূরবার কাহিনী এ যুগের চারিজন কবিমনীষীকে অনুপ্রাণিত করেছে। রবীন্দ্রনাথের 'উর্বশী' মোহিতলালের 'পুরূরবা', শ্রীমধুসূদনের 'পুরূরবার প্রতি উর্বশী' এবং শ্রীঅরবিন্দের উর্বশী-কাব্য—বেদ, ব্রাহ্মণ ও পুরাণ-কাহিনী-অনুপ্রাণিত এই কবিতা বা কাব্যচতুষ্টয় শ্রেষ্ঠতার দাবী করতে পারে। রবীন্দ্রনাথের উর্বশী' পাশ্চাত্য সমালোচকের মতে 'not only the most perfect in Bengali Literature but one of the world's master-pieces, আর শ্রীঅরবিন্দের 'উর্বশী' অধ্যাত্ম-মহিমার পরিমণ্ডিত। অবশ্য অন্য কবিদ্বয়ের উর্বশী-সংক্রান্ত কবিতাও কবিতার মর্মভূমি স্পর্শ করে আছে। অন্যান্য কয়েকটি বৈদিক-আরণ্য যুগের কাহিনী, যেমন সত্যকাম ও জবালার কাহিনী (ছান্দোগ্য-উপনিষৎ), কবি মোহিতলালের, মৃত্যু ও নচিকেতা, (কঠোপনিষৎ) শ্রীঅরবিন্দের 'সাবিত্রী', 'Love and Death',

* 'ঐতিহ্য অগ্রাহ্য নহে, সভ্যতার মূল,
তাহারে হারালে পরে হারাইবে কূল
সভ্যতার গতি-রেখা বালুকা শ্মশানে,
ঐতিহ্য সমৃদ্ধ করো নবতর দানে।'

(রুরু ও প্রমদ্বরার কাহিনী) প্রাচীনতম সাহিত্য কাহিনীর নবতর রূপায়ন। এ ছাড়া রামায়ণ-মহাভারত কাহিনীর নব রূপান্তর তো আছেই।

এই প্রসঙ্গে রোম্যান্টিসিজম্-এর মূল কথাটি আলোচনা করা যায়। সংক্ষেপতঃ রোম্যান্টিসিজম্ হ'লো সৌন্দর্যের সঙ্গে অজানা রহস্যের যোগ-স্থাপনা—Addition of strangeness to beauty। বৈষ্ণবকাব্যে তার চূড়ান্ত প্রকাশ। আমার মনে হয় সকল শ্রেষ্ঠ সাহিত্য-কীর্তিই একাধারে ক্ল্যাসিক্যাল ও রোম্যান্টিক রীতির অদ্বৈতবাদ—পার্বতী-পরমেশ্বরৌ। বস্তুতঃ চির-অজানা বলেই তো তার চির-আকর্ষণ। আয়সখুলস, সোফোক্লেস, এউরিপিদেস কম রোম্যান্টিক নন। শ্রেষ্ঠ কবিমাত্রেই লোকোত্তর চেতনার কবি। ব্রহ্মাস্বাদসহোদর যে রসসত্তা তা তো লোককে অবলম্বন করে লোকোত্তর সীমায় উত্তীর্ণ হয়। ভাষাকে আশ্রয় ক'রে যাত্রা তার ভাষাতীত লোকে যেখানে কালদেশের চেতনা বিলুপ্ত হয়—অকূল শান্তি যেথায় বিপুল বিরতি।

লোকোত্তর প্রতিভার কবি আয়সখুলসের প্রোমেথেয়ুস-কাহিনী শ্রেষ্ঠতম রোম্যান্টিক কবি শেলীকেও বিমুগ্ধ করেছিল। তিনি রচনা করেছিলেন তাঁর অমর গীতিনাট্য 'প্রোমেথেয়ুস আনবাউণ্ড'। এ-কাহিনীর মধ্যে এমন একটি সত্য বা জীবনদর্শন আছে যা চিরকালের মানব-আদর্শ। সমালোচক প্রবর হেগ' (A E· Haigh) তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ (The Tragic Drama of the Greeks.)-এ আয়সখুলস (Aeschylus) প্রবন্ধে বলেছেন :

The central idea of the play—that of a god submitting of his own free will to ages of torment, in order to rescue mankind from their degradation—is a conception so sublime, and so alien to the usual spirit of Greek religion, that some of the early fathers perceived in it a dim presentiment of Christian doctrine (Page 113.)

ককেশাস পর্বতে শৃঙ্খলাবদ্ধ, নিপীড়িত প্রোমেথেয়ুস কি সত্যই ক্রুশবিদ্ধ খ্রীষ্টকে স্মরণ করিয়ে দেন না? আর কয়েকটি ছত্র উল্লেখ না করে পারলাম না :—

It may be looked upon, not only as a noble example of self-sacrifice, but also as a tipe of man's struggle against destiny, or of the conflict between liberty and oppression." (Page 113)

সর্বদেশের সর্বকালের স্বাধীনতা সংগ্রামের ইতিহাসে বিপ্লবী মানবাত্মার এই ভয়ংকর করুণ পরিণাম ও তাঁর মৃত্যুত্তীর্ণ জীবনের অমর অবদান ইতিহাসের পৃষ্ঠায় চিরোজ্জ্বল স্বর্ণাক্ষরে লিখিত আছে। কবি সত্যই বলেছেন :—

'দুঃসাধ্য করো বীরের জীবনকে
মহৎ জীবনে যাঁর অধিকার।'

অথবা

ধর্মগতি সূক্ষ্ম অতি, মহত্তম জন
দুঃসহ বেদনাভার করেছে বহন।

একে অস্বীকার করবে কে? তাই এই চিরন্তন ক্ল্যাসিক্যাল কাহিনী কবিবর শেলীকে অনুপ্রাণিত করেছিল—তাঁর হেলাস এবং রিভোল্ট অফ্ ইসলাম-কাব্যেও অতীন্দ্রিয় লোকের কবি তাঁর বিপ্লবী আত্মাকে প্রকাশ করেছেন—

মৃত্যু যেথা পায়ের ভৃত্য
চিত্ত ভাবনাহীন।

আধুনিক যুগের অন্যতম শ্রেষ্ঠ কবি রবীন্দ্রনাথের বহু কবিতায় এবং নাটকে—কবিবর টি. এস. এলিয়টের Murder in the Cathedral এবং জে. বি. এস্-এর Saint Joan নাটকে এ আদর্শের মর্মান্তিক মহৎ বেদনা অপূর্ব্ব শিল্পমূর্তি পরিগ্রহ করেছে।

কবিবর শেলী এবং কবি-সমালোচক ম্যাথু আর্নলডের কথা পূর্বে আলোচনা করেছি। অত:পর এ্যালগারনন চার্লস সুইনবার্ণ-এর আটালাণ্টা ইন্ ক্যালিডন (ATALANTA IN CALIDON-A Tragedy) সম্পর্কে কিছু বলতে চাই। এই ট্র্যাজেডি-নাটকে কোরাস ও অর্ধকোরাসের বৈচিত্র্য লক্ষণীয় সম্পদ। কোরাস এখানে নাটকের প্রধানতম না হলেও অন্যতম প্রধান চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ, বস্তুত: কোরাসই এ-নাটকের হৃৎস্পন্দন। কোরাসগুলির কাব্যমূল্য, শিল্পরূপ এবং তত্ত্বমূল্য অসাধারণ সুইনবার্ণ যে কতোবড়ো ছন্দোনিপুণ এবং শব্দকুশলী শিল্পী ছিলেন এখানে তা সহজেই বোঝা যায়। পূর্বেই বলেছি যে কোরাসগুলিই নাটকের সৌন্দর্য-সত্তা বহন করে এনেছে—সে সত্তা অমৃত-বাহিনী। এগুলির সোনার কাঠির স্পর্শে নাটকখানি সোনায় সোনা হয়ে উঠেছে। মেলিয়েগার Meleager (অন্যতম

প্রধান চরিত্র) এবং কোরাসের যে উক্তি-প্রত্যুক্তি আছে তা এই নাট্য-কাহিনীর মেরুদণ্ড।

প্রেমের স্বরূপ উদ্‌ঘাটন করে কবি যে সত্য প্রকাশ করেছেন তা উদ্ধৃত করা গেল :

We have seen thee, O Love, thou art fair, thou art goodly, O Love ;

Thy wings make light in the air as the wings of a dove.
Thy feet are as winds that divide the stıeam of the sea ;
Earth is thy covering to hide thee, thc garment of thee.
Thou art swift and subtle and blind as a flame of fire ;
Before thee the laughter, behınd thee the tears of desire ;
And twain go forth beside thee, a man with a maid,
Her eyes are the eyes of a bride whom delght makes afraid.

As the breath in the buds that stir is her bridal breath :
But Fate is the name of her ; and his name is Death.

প্রেম সম্বন্ধে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম সুতীব্র অনুভূতির বেদনামনোহর বাঙ্ময় প্রকাশ বিশ্বসাহিত্যে কদাচিৎ চোখে পড়ে ;

তুমি দ্রুতগতি সূক্ষ্মসত্তা অন্ধপ্রায়
অগ্নিশিখাসম, সম্মুখে হাসির ছটা
পশ্চাতে তোমার কামনার অশ্রুঘটা।

হাসি-অশ্রু-জীবন-মৃত্যুর গঙ্গাযমুনা-সঙ্গম এই প্রেম—সুখ-দুঃখ, বিরহ-মিলনের কাংক্ষিত জীবনতীর্থ—

সুখ দুঃখ, বেদনার আদি অন্ত নাহি যার।
চিরদৈন্য চিরপূর্ণ হেম।

তিনিও বলেছেন :—

'বাহিরে যবে হাসির ঘটা
ভিতরে থাকে চোখের জল।'

সত্যই তো— মানবের জীবনের ঐশ্বর্য মহান
মৃত্যু আর ভালোবাসা নহে কি সমান ?

একটি বৈষ্ণব-কবিতা উদ্ধৃত করি—

সুখ দুখ দুটি ভাই
সুখের লাগিয়া যে করে পীরিতি
দুখ যায় তার ঠাঁই।

প্রেম এই হাসি-অশ্রুর, আনন্দ-বেদনার অমৃত লাঞ্ছনা।

প্রেমের জন্য মৃত্যু যে কত তুচ্ছ—বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথের 'শ্যামা'-নৃত্যনাট্যে উত্তীয়ের কণ্ঠে মন্ত্রের মতো অতুলনীয় ভাষায় তা উচ্চারিত হয়েছে :—

আমার জীবনপাত্র উচ্ছলিয়া মাধুরী করেছ দান—
তুমি জান নাই, তুমি জান নাই
তুমি জান নাই তার মূল্যের পরিমাণ।

*   *   *   *   *

মধুর মরণে পূর্ণ করিয়া সঁপিয়া যাব প্রাণ চরণে।

বিশ্বসাহিত্যে এর তুলনা আছে?

শেলীর Love's Philosophy পড়েছি—সেখানে প্রেমাকাংক্ষার অপূর্ব বিকাশ আছে কিন্তু প্রেমের মর্মন্তুদ বেদনার আনন্দ-মৃত্যু সমুত্থান নেই। প্রেম রসতম প্রণব ঝংকার।

আটলান্টা ইন্ ক্যালিডনের শেষ কোরাসটি উদ্ধৃত করে প্রসঙ্গ শেষ করি :—

কে করিবে দ্বন্দ্ব তার দেববৃন্দ সনে
কে করিবে আড়াআড়ি (ক্রুশবিদ্ধ) অথবা অন্যায়,
বন্ধন করিবে সবে রজ্জুর বন্ধনে?
সন্তুষ্ট করিবে সবে সঙ্গীত ধারায়?
অস্ত্রাঘাতে তাহাদের করিবে জর্জর?
স্বরাজ্য পালনে তাঁরা দৃঢ়বদ্ধ কর।

দেবশক্তি অপরাজেয়। তার বিরুদ্ধে সংগ্রাম করা চলে কিন্তু তাকে পরাভূত করা সম্ভব নয়।

জর্জ বার্নার্ড শ'র নাটকাবলী গদ্যে রচিত; ভূমিকা-সর্বস্ব, যতখানি ভাষ্যপ্রখর ততখানি ভাষণমুখর নয়। ভাষ্যের জটিল অন্ধকারে নাটকের

অভিনেয়তা চকিত-দীপ্তি বিদ্যুৎমাত্র। সঙ্গীত নেই; কটাক্ষ-তীক্ষ্ণ বক্র-ভঙ্গীতে নাট্যাংশ প্রকাশিত, যতখানি বুদ্ধিকে উদ্দীপ্ত করে হৃদয়কে ততখানি প্রশমিত করে না। তবু ভাষ্যের মধ্যে তাঁর জীবনের প্রতি দৃষ্টি-ভঙ্গী এবং জীবনের পরম মৌলিক সত্যদর্শন কোয়াসের সমধর্মী।

তাঁর সেণ্ট জোয়ান (Saint Joan) নাটক থেকে জোয়ানের বক্তব্যের কিয়দংশ উদ্ধৃত করা গেল:—

'একা, একা আমি'—উচ্চারিয়া এই বাণী
সন্ত্রস্ত করিবে মোরে ভাবিয়ো না মনে,
ফ্রান্স আজি একা, একা রাজেন নির্জনে
স্বয়ং ভগবান! কী মোর করিবে হানি
একাকিত্ব, যবে মোর দেশ, রাজধানী
একা, আর ভগবান একান্ত গহনে?
হেরিতেছি আমি আজি ধেয়ান-নয়নে
নির্জনতা নহে, নহে জীবনের গ্লানি,
তাহা শক্তি মানবের। কী বা হতো তাঁর
শুনিতেন যদি তিনি কুটিল মন্ত্রণা।
মোর একাকিত্ব হবে পরম সান্ত্বনা
তাঁর সাথে একাকিত্ব কাম্যতম ভার।
মৈত্র উপদেশ তাঁর করুণা অপার
কভু না বঞ্চিবে মোরে, শক্তির সাধনা
হবে না কো ক্ষয়; সাহসের উদ্দীপনা
রবে আমরণ, যাবো আমি দূরপার
জন-সাধারণ মাঝে, তাহাদের প্রীতি
আনন্দ দানিবে মোরে ভরিয়া জীবন।
আমারে হেরিয়া দগ্ধ তোমাদের মন
হবে পুলকমগন। তবু জানি স্মৃতি
মোর হৃদয়ে তাদের রবে চিরাক্ষয়,
অনলে প্রবেশি যদি। হোক তাঁর জয়!

জোয়ানের শেষ-উক্তি পঞ্চম দৃশ্য।

তাঁর উক্তি :—

"God is alone......I see now
that the loneliness of God is His strength"
It is better to be alone with God."

শ্রীঅরবিন্দ বলেছেন :—

The great are strongest when they stand alone.

অথবা

The soul that can live alone with itself
meets God.

Savitri Book six—Canto Two
Page—460, 461,

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—

'তাহারে অন্তরে রাখি
জীবন কণ্টক-পথে যেতে হবে নীরবে একাকী
সুখে দুঃখে ধৈর্য ধরি, বিরলে মুছিয়া অশ্রু-আঁখি,
প্রতিদিবসের কর্মে প্রতিদিন নিরলস থাকি
সুখী করি সর্বজনে।'

'একা—একা যবে আমি অনন্ত ভুবনে,
নামিবে ভুবনস্বামী আমার জীবনে,
আমারে করিবে পূর্ণ অমৃতের দানে
মৃত্যু সে-যা ভুতাসম নিত্য তারি মানে।

অনুরূপ একটী বাণী পবিত্র বাইবেল গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত করা যায় :—

9 And he said unto me, My grace is sufficient for thee : for my strength is made perfect in weakness Most gladly therefore will I rather glory in my infirmities, that the power of Christ may rest upon me.

10. Therefore I take pleasure in infirmities, in reproaches, in necessities, in persecutions, in distresses for Christ's sake : for when I am weak, then I am strong

II Corinthians Ch-12-9, 10

কেহ নাহি যার
আমি আছি তার
করিব গ্রহণ আমি
দুর্বলের ভার।

ভক্তিপ্রাণা জোয়ানের শেষ-উক্তি ভগবচ্চরণে আত্মনিবেদনের অপূর্ব দৃষ্টান্ত, মৃত্যুর সম্মুখে দাঁড়িয়ে তিনি বলেছেন :—

"His ways are not your ways. He wills that I go through the fire to His bosom ; for I am His child, and you are not fit that I should live among you. That is my last word to you."

Let His will be done.
তাঁহার ইচ্ছা হউক পূর্ণ
আমার জীবন মাঝে।

এ কোন বার্নার্ড শ? বুদ্ধির চাতুর্য এখানে অশ্রু-সজল হৃদয়-মাধুর্যে অকল্পনীয় ভগবদ্বিশ্বাসে অপূর্বান্বিত হয়ে উঠেছে।

উক্তিটি কবিগুরুর 'নটীর পূজা'র শ্রীমতীর কথা স্মরণ করিয়ে দেয়।

জোয়ানের এই বাণীর মধ্যে কোরাসের স্বরূপ যেন ধরা পড়েছে।

তাঁর সম্বন্ধে Ladvenu ল্যাডভেনু বলেছেন :—

"She had only two sticks that she put into her bosom. when the fire crept round us, and she saw that if I held the cross before her I should be burnt myself, she warned me to get down and save myself. My lord, a girl who could think of another's danger in such a moment was not inspired by the devil."

ঈশ্বরপ্রেরিত মানবসত্তা এমন করেই মৃত্যু বরণ করেন।

'সাবিত্রী'-মহাকাব্যে শ্রীঅরবিন্দ বলেছেন :—

He too must carry the yoke he came to unloose.

কিংবা

He carries the suffering world in his own breast.

কেন ? যেহেতু

The weeping of the centuries visits his eyes. He dies that the world may be new-born and live.

Savitri. Book Six Canto Two
Page 447.

যে মানুষ ভগবানের দূত হয়ে এসেছেন, যে মানুষ মানুষকে দুর্গতির আর মৃত্যুবেদনার কবল থেকে মুক্তি দিতে চান. তাঁকে নিখিলের বেদনার ভার নিজের বুকে তুলে নিতে হবে।

বিংশশতাব্দীর অন্যতমশ্রেষ্ঠ য়ুরোপীয় কবি টি. এস, এলিয়টের Murder in the Cathedral নাটকে কোরাসের কালজয়ী অমোঘ স্বাক্ষর আছে। কোথায় চতুর্থ খ্রীষ্টপূর্বাব্দের পেরিক্লেসের বিশ্ব-মহারত্ন গ্রীস আর কোথায় বিজ্ঞানের সর্বোচ্চ চূড়ায় সুপ্রতিষ্টিত আধুনিক য়ুরোপ—সুদীর্ঘ সার্ধদ্বিসহস্র বৎসর ধরে মহাকালের ললিতলালনে কোরাস সযত্নসুপরিবর্ধিত। এই নাটকে সর্বসমেত ৮টি কোরাস—শিল্পকুশলতায়, কাব্যরসময়তায় এবং তত্ত্বৈশ্বর্যে তাদের তুলনা বিরল। আমি অন্য কোরাসটির কথা বলতে চাই। এ কোরাসটি বুঝি আকৃতি ও প্রকৃতিতে গ্রীক কোরাসকেও ছাড়িয়ে যায়। যে যুগে ভগবদ্বিধি, ভগবদ্বিশ্বাস, অতীন্দ্রিয় সত্তাবাদ বিজ্ঞানের বৈপ্লবিক বিশ্লেষণে ধুলিসাৎ হতে চলেছে, এবং সন্দেহবাদ যখন মানুষের সহজাত প্রবৃত্তির মতই দুর্নিবার হয়ে দাঁড়িয়েছে, ভগবান শুধু অস্বীকৃত নয় ধিক্কৃত, সেই প্রচণ্ড গতি-দুর্বার নিরীশ্বরবাদী সভ্যতার মর্মস্থলে দাঁড়িয়ে ভগবদ্বিধির এই বিচিত্ররূপ এবং মানবজীবনের আপাতব্যর্থ পরিণাম কিন্তু পরিণামে যা অমৃতোপম তার বিশ্বচিত্ত-বিজয়ী শিল্পরূপ দান করা মহাকবির যথার্থ ও সার্থক পরিচয়।

আশ্চর্য হয়ে যাই যখন গীতোক্ত শাশ্বতবাণীর মতই কবিকণ্ঠে উদাত্ত সুরে ধ্বনিত হয় :—

তোমার অস্তিত্বে যারা নহে আস্থাবান
তাদের অনাস্থা নহে সত্য পূর্ণমান।
তুমি না থাকিলে পরে কেমনে থাকিত তারা ?
মৃত্যু মাঝে হয়ে যেতো হারা।
তারা ভাগ্যবান
তব অস্তিত্বের চির জীবন্ত প্রমাণ।

ব্রহ্ম হতে কীট পরমাণু অস্তিত্ব তোমার
কে করিবে অস্বীকার ?

They affirm Thee in living ; all things affirm Thee in living ; the bird in the air, both the hawk and the finch ; the beast on the earth, both the wolf and the lamb, the worm in the soil and worm in the belly.

খাদ্যখাদক নির্বিশেষে বিশ্বচরাচর তোমার অস্তিত্বই সপ্রমাণ করে।

কবি আলেকজাণ্ডার পোপ তাঁর God and Man কবিতায় এমন কথাই বলেছেন :—

"To him no high, no low, no great, no small ;
He fills, he bounds, connects, and equals all."

Equals all—

এত বড়ো সান্ত্বনাবাণী মানবের কী আছে ?

কঠোপনিষৎ-কার বলেছেন :—

অণোরণীয়ান মহতো মহীয়ান্
আত্মাঽস্য জন্তোর্নিহিতো গুহায়াম্। ১।২।২০

'সূক্ষ্ম হইতে সূক্ষ্মতর এবং বিশাল হইতে বিশালতর এই আত্মা প্রত্যেক জীবের হৃদয়-গুহায় অবস্থিত।'

অথবা গীতোক্তবাণী উদ্ধৃত করি :—

মত্তঃ পরতরং নান্যৎ কিঞ্চিদস্তি ধনঞ্জয়।
ময়ি সর্বমিদং প্রোতং সূত্রে মণিগণা ইব॥ ৭ম অঃ ৭ম শ্লোক

"হে ধনঞ্জয় আমা অপেক্ষা জগতের শ্রেষ্ঠতর কারণান্তর নাই। যেমন দীর্ঘ তন্তসমূহে পট বা সূত্রে মণিসমূহ গ্রথিত হইয়া থাকে, সেইরূপ এই পরিদৃশ্যমান জগৎ আত্মভূত আমাতে অনুস্যূত ও বিধৃত হইয়া আছে।"

কবিবর পোপের ভাষায় :—

"All are but parts of one stupendous whole,
Whose body Nature is, and God the soul.

স্বামীজীও তাই বলেছেন :

ব্রহ্ম হ'তে কীট পরমাণু সর্বভূতে সেই প্রেমময়,
মনঃ প্রাণ শরীর অর্পণ করো সখে, এ সবার পায়,

বহু রূপে সম্মুখে তোমার, ছাড়ি কোথা খুঁজিছ ঈশ্বর
জীবে প্রেম করে যেইজন সেইজন সেবিছে ঈশ্বর।

ঈশোপনিষৎ-এ আছে :—

ঈশা বাস্যমিদং সর্বং যৎ কিঞ্চ জগত্যাং জগৎ।
তেন ত্যক্তেন ভুঞ্জীথা মা গৃধঃ কস্য স্বিদ্ধনম্॥

বিশ্বাত্মা যিনি তাঁকে সর্বভূতে উপলব্ধি করাই মানুষের ব্রহ্মোপলব্ধি। এই শ্লোকে এই পরম সত্যোপলব্ধিই প্রকাশিত। বিশ্বের তাবৎ বস্তুনিচয়ের সঙ্গে আত্মার যোগস্থাপনাই মানুষের পরমোপলব্ধি। এই বেদনা এবং বাসনাই রবীন্দ্রনাথের 'বসুন্ধরার প্রতি' কবিতার যথার্থ মর্ম। তিনি এখানে সর্বভূতাত্মভূতাত্মা হতে চেয়েছেন।

এই সূত্রে তৈত্তিরীয়োপনিষৎ থেকে নিম্নোক্ত দ্বিতীয় ব্রহ্মানন্দ বল্লাধ্যায়-এর ষষ্ঠ অনুবাক-এর শেষাংশ উদ্ধৃত করা যায় :—

তদনু প্রবিশ্য। সচ্চত্যচ্চাভবৎ। নিরুক্তং চানিরুক্তঞ্চ। নিলয়নঞ্চা নিলয়নঞ্চ। বিজ্ঞানঞ্চাবিজ্ঞানঞ্চ। সত্যঞ্চানৃতঞ্চ সত্যমভবৎ। যদিদং কিঞ্চ।

পৃথিবীর সর্বত্র জুড়ে তাঁর মহিমা-গান দ্যাবা-পৃথ্বীভূমি স্পর্শ করে আছে :—

ঋতু রঙ্গে ধ্বনির তরঙ্গে জাগে যেই বিচিত্র সংগীত
শীতের নিশ্বাস ধ্বনি, বসন্তের গান ভ্রমর-ঝংকৃত
তোমার মহিমা-গান
অনন্ত অম্লান।
আত্মা যবে যাত্রা করে ঈশ্বরের লাগি
একাকী চলিতে হবে সর্বস্ব তেয়াগি
বাসনা-কামনা ক্ষুদ্র,
ডাকে তারে রুদ্র　(আহ্বানিছে রুদ্র)
দুরত্যয়া যাত্রা পথে নির্জন আঁধার
অন্ধ সুদৃঢ় বিশ্বাস মাত্র সম্বল তাহার।

কঠোপনিষৎ-এর মহাবাণী এখানে ঝংকৃত :—

উত্তিষ্ঠত জাগ্রত
প্রাপ্য বরান নিবোধত।
ক্ষুরস্য ধারা নিশিতা দুরত্যয়া
দুর্গং পথস্তৎ কবয়ো বদন্তি। ১।৩।১৪

রবীন্দ্রনাথের এই মহদুক্তি স্মরণে আসে :—

যে শুনেছে কানে
তাহার আহ্বান-গীত ছুটেছে সে নির্ভীক পরাণে
সংকট-আবর্ত মাঝে ; দিয়াছে সে বিশ্ববিসর্জন ;
নির্যাতন লয়েছে সে বক্ষ পাতি ; মৃত্যুর গর্জন
শুনেছে সে সঙ্গীতের মত।

মহামানবের জীবন এ সত্যের প্রমূর্ত প্রকাশ। সোক্রাতেস, ভগবান যীশু, জোয়ান অফ্ আর্ক, যাজক-প্রবর টমাস বেকেট এবং মহাত্মা গান্ধী এই চিরন্তন সত্যকে চিন্তায় চিন্তিত এবং জীবনে জীবিত করেছেন।

জোয়ান বলেছেন :—

He wills that I go through the fire to His bosom.

শ্রীঅরবিন্দ যথার্থই বলেছেন :—

He who would save the race must share its pain

অথবা

He dies that the world may be new-born and live

Savitri—Book Six, Canto II.

বিশ্বের কল্যাণের জন্য শিবকেই তো পান করতে হবে বিষ।

বাইবেলের একটি উক্তি এখানে উদ্ধৃত করা যায় :—

Whosoever shall seek to save his life shall lose it ; and whosoever shall lose his life s all preserve it. !'

St Luke C 17,-33.

আমাদের হয়ে আমাদের মুক্তি-দাতাকেই সংগ্রামে দিতে হয় মৃত্যুর মূল্য।

নিঃসংশয়িত প্রতিভার চরম মূল্য
মানবের চিরন্তন ইতিহাস।

সংস্কৃত নাটকে কোরাস নেই, কিন্তু বিদূষক (Choric Character) আছেন, কোরাসের সর্ববিধ অভাব (শেকস্‌পীয়রের Fool জাতীয় চরিত্রের মত) পূর্ণ করেছেন, ভূত, ভবৎ, ভবিষ্যতের তিনি অকুণ্ঠ বক্তা। শুধু হাস্যরস নয়, নির্ভীক ভাষণে, অম্লমধুর রসাল সংলাপে গভীর জীবন-দর্শনের ক্ষেত্রে তাঁর একটি বিশেষ ভূমিকা আছে—তিনি শুধু রাজবন্ধু নন, বিশ্ববন্ধুও বটেন।

পূর্বাহ্নে নায়ককে সতর্ক করে দেওয়া, ভবিষ্যৎ ঘটনার ইঙ্গিত দেওয়া তাঁর সুনির্দিষ্ট কর্তব্য। অনেক ক্ষেত্রে তিনি রাজবয়স্য—সমকক্ষ বন্ধুর মতই স্পষ্টবক্তা। মহাকবি কালিদাসের 'অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্' নাটকে বিদূষক অনসূয়া, প্রিয়ংবদার মতই নাটকের অত্যাজ্য ভূষণ ; অন্যত্রও তাই।

যাত্রাগান থেকে বাঙলা-নাটক উদ্ভূত হয় নি, তবে বাঙলা নাটক যাত্রা গানের কাছে একটি বিষয়ে ঋণী। গানের প্রাচুর্য যাত্রাগানের বৈশিষ্ট্য ; বস্তুতঃ সঙ্গীতের সরোবরে যাত্রাগান নাট্য-কমল। গান দিয়ে তার যাত্রা সুরু, গানেই তার যাত্রা শেষ। কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের নবীন, শাপ-মোচন গন্ধসূত্রে গাঁথা গানের মণিমাল্য। লেখকের কবিগুরু-অভিনীত নবীনের স্বপ্নাভিনয় দেখবার সৌভাগ্য হয়েছিল—সেদিন সুর দিয়ে তাঁর চরণ ছুঁয়েছিলাম।

যাক্ সেকথা। বাঙলাগানে সঙ্গীতের প্রাণময়তা যাত্রা গানের দান। যাত্রাগানে অর্থাৎ গানের যাত্রায় জুড়িগান কোরাসের স্বগোত্র। তা ছাড়া যাত্রাগানে বিবেক, অদৃষ্ট, পাগল, নিয়তি (বিল্বমঙ্গল নাটকে পাগলিনী, প্রফুল্ল নাটকে মদন পাগলা এবং কর্ণার্জ্জুন-নাটক নিয়তি) প্রভৃতি Choric Character, শেকস্‌পীয়রের নাটকের Fool জাতীয় চরিত্র। সাজাহান-নাটকের দিলদার চরিত্র এবং তপতীর দেবদত্ত প্রসঙ্গতঃ স্মর্তব্য। কোনও পুরাণ-কাহিনী অবলম্বন করে গীতনৃত্য ও সংলাপের ত্রিবেণী-তীর্থ এই যাত্রা —তীর্থ বলছি তার কারণ এই যে যাত্রাগানের মাধ্যমে জাতির ধর্মাদর্শকে লোকায়ত রূপ দেওয়া হ'তো—বস্তুতঃ সীতা, শৈব্যা আর রামচন্দ্রের দুঃখে আমরা যত কেঁদেছি—নিজের দুঃখেও তত কাঁদি নি।

কালের যাত্রায় যাত্রাগানের রূপ বদলেছে! তা এখন আর, পুরাণ-বর্ণিত কাহিনীতে সীমাবদ্ধ নয়। ঐতিহাসিক বা সামাজিক ক্ষেত্রে তার পদার্পণ ঘটেছে তবুও তার রূপের আমূল পরিবর্তন ঘটে নি। যাত্রাগান গ্রীক নাট্যকলার সমকক্ষ নয়—দূরাত্মীয় সগোত্র।

শ্রীহারাধন রায় মহাশয়ের 'তাম্রধ্বজ'-পৌরাণিক (যাত্রাগানেরই অনুকল্প বা বিকল্প) নাটক ? থেকে একটি একক এবং একটি যৌথ সঙ্গীত উদ্ধৃত করে বক্তব্যের সারবত্তা প্রমাণ করা যেতে পারে। বলা বাহুল্য গ্রন্থখানি গানের যাত্রা। বালকগণ, পশুগণ, মায়াবালকগণ, জ্যোতি বালিকাগণ-এর তো কথাই নেই ; নায়ক নায়িকাও যথাস্থানে সঙ্গীতে আত্মপ্রকাশ করেছেন। প্রেমানন্দ (ছদ্মবেশী সত্যযুগ) গেয়েছেন (১ম অংক, ৭ম গর্ভাংক)

অহংকার-কবাট দিয়ে ; হৃদয়-দুয়ার বন্ধ করে
নিশ্চিন্তে ঘুমিয়ে আছ অবিদ্যা-দুঃস্বপ্ন ঘোরে।
ভক্তের প্রহরী-বেশে দয়াল হরি ভবে এসে
ডেকে সাড়া না পেয়ে তোর, ফিরে চলে গেছে ভোরে।
ভীষণ রাত্রি আসবে আবার, সজাগ হয়ে থাকরে এবার ;
ঘিরে আছে ঘরের শত্রু, সর্বস্ব তোর নেবে কেড়ে।

প্রেমানন্দের কণ্ঠে যে সতর্কতা-বাণী উচ্চারিত হয়েছে তার সঙ্গে কবি-গুরুর গীতাঞ্জলির প্রথম গানের তুলনা করা চলতে পারে।

একটি যৌথ-সঙ্গীত উদ্ধৃত করা যাক—

মায়াবালকগণ :—

পরের ছেলে আপন ভেবে, এত স্নেহ দয়া যার
ভক্তি-ভরে প্রণাম করি তাঁর চরণে কোটীবার।
পুণ্য জ্যোতি গায়ে মেখে স্বর্গের দেবী শুয়ে ওই
পায়ের ধুলো মাথায় নিয়ে, আয়রে ধন্য ধন্য হই।
দেখবে জগৎ জনে সতীর গুণের পুরস্কার।
উলু দিয়ে শাঁখ বাজিয়ে, সুরবালা ফুল ছড়াও—
বনের পাখী দেশ বিদেশে ভারতনারীর গুণ গাও ;
সতীর এই পবিত্র দেহে নাইকো যমের অধিকার।

অন্যতমা প্রধানা চরিত্রের মৃত্যুতে মায়াবালকগণ এই সঙ্গীতটি গেয়েছেন—এখানে একটি পরম সত্যবাণী সুপ্রকাশিত—

'সতীর এই পবিত্র দেহে নাইকো যমের অধিকার।'

পূর্বেই বলেছি গিরিশচন্দ্রের নাটকে এমন চরিত্র আছে, প্রচ্ছন্ন মহাপুরুষের ভূমিকায় কোরাসের অভাব পূরণ করা হয়েছে। নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক-সাজাহানে দিলদার চরিত্র কোরাসের তুলনা-বিরল একক অভিব্যক্তি। অবশ্য তাঁর নাটকে কোরাসের ভিন্নতর প্রকাশ আছে তা আনন্দ-বেদনার অপরূপ গান।

রবীন্দ্রনাথের 'রাজা ও রাণী এবং তপতী (রাজা ও রাণীর নবতর রূপান্তর) নাটকে দেবদত্ত (রাজসখা) শুধু বৈদূষক্যে নয় সরল, স্পষ্ট সত্য এবং অকুণ্ঠ ভাষণের অনন্য প্রকাশ। সাজাহান নাটকের দার্শনিক-প্রবর দিলদারের মত চরিত্র বাঙলা নাট্য-সাহিত্যে অবিস্মরণীয় সম্পদ।

রবীন্দ্র নাট্য-সাহিত্যে যেখানে রবীন্দ্র-প্রতিভার অবিসংবাদিত, অনস্বীকার্য শ্রেষ্ঠ প্রকাশ সেখানে—সাংকেতিক নাটকে, রক্তকরবীতে (Red Oleanders) বিশু পাগল, রাজা (The king of the Dark Chamber) এবং ডাকঘর (The Post office) (পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ সাংকেতিক নাট্যকাব্য)-এ ঠাকুর্দা এবং অচলায়তন (গুরু) ও 'মুক্তধারায়' তদনুরূপ চরিত্র একক ভূমিকায় ভাষণের অপূর্বতায়, সঙ্গীতে অথবা নৃত্যে কোরাসের অভাব সর্বতোভাবে পূর্ণ করেছে। এই চরিত্রগুলি বিশ্বের নাট্য-সাহিত্যে অতুলনীয় সৃষ্টি। বলা-বাহুল্য রবীন্দ্রনাথের 'মালিনী' নাটিকায় গ্রীক-নাট্যকলার প্রতিরূপ আছে—গ্রীক সাহিত্যের রসজ্ঞ কবি ট্রেভেলিয়ান অনুরূপ উক্তি করেছিলেন। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ্য যে রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্য 'শ্যামা', চিত্রাঙ্গদা গ্রীক-নাট্যকলার স্বরূপতাকে নবরূপে প্রকাশিত করেছে। পার্থক্য এই যে এখানে কোরাস—গানের দল পুরোভূমিকায় না থেকে পশ্চাৎ-ভূমিকায় আসন গ্রহণ করেছে এবং অভিনেতা ও অভিনেত্রীগণের নৃত্যের তালে তালে অপূর্ব আনন্দ-বেদনা-ময় সঙ্গীতের সুর-লোক সৃষ্টি করে নাটকের মর্মস্পর্শী কাহিনী বিবৃত করেছে।

নাট্যকার ক্ষীরোদ-প্রসাদের 'নর-নারায়ণ' ও 'আলমগীর' বাঙলা নাট্য-সাহিত্যে উল্লেখযোগ্য যোজনা। তাঁর নর-নারায়ণে দ্বিতীয় অংকে প্রথম দৃশ্যে যে চারণী-সঙ্গীত আছে তা কোরাসেরই রূপান্তর। গীতায় অনুদ্বেগকর, সত্য, প্রিয় ও হিতকর বাক্যকে বাচিক তপস্যা বলা হয়েছে :—

অনুদ্বেগকরং বাক্যং সত্যং প্রিয়হিতঞ্চ যৎ।
স্বাধ্যায়াভ্যসনং চৈব বাঙ্ময়ং তপ উচ্যতে ॥ ১৭অ-১৫ শ্লোক

ধর্মগুরু জরথুশত্র বলেছেন—শুভমনন, শুভবচন, শুভকর্ম (হুমত, হুখত, হবর্ত—সুমত, সু-উক্ত, সুবৃত্ত) মানবের যাত্রা পথে শ্রেষ্ঠ আলম্বন। রবীন্দ্রনাথের দেবদত্ত বা ঠাকুর্দা জাতীয় চরিত্র তার প্রকৃষ্ট উদাহরণ। বলাবাহুল্য কোরাসের ধর্মও তাই—মননে এবং বচনে তো বটেই।

কোরাস সম্বন্ধে বলা যায়, 'মরেও না মরে রাম, এ কেমন বৈরী'। কথাটি প্রণিধানযোগ্য। পাশ্চাত্ত্য সমালোচকগণের বৈদগ্ধ্য ও গভীর অন্তর্দৃষ্টির কথা শ্রদ্ধাসহকারে স্মরণ করেই বলি যে চরমও পরম সত্যটি তাঁরা বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেন নি।

নাটক বস্তুধর্মী বা তন্ময় শিল্প (objcetive art)। অয়মহং ভোঃ নয়, 'সোঽহং' অর্থাৎ কবির absolute dramatic vision, গীতিকবিতা (lyric)

রচয়িতার relative dramatic vision, আত্মধর্মী বা মন্ময় অনুভূতি নয়। নাট্যকারের কথা হচ্ছে 'অহং বহু স্যাম:'। তাঁকে আত্মনিরপেক্ষ অস্তিত্ব সম্বন্ধে সজাগ হতে হবে, তাঁর sinking into passivity না হলে চলবে না। জল যেমন বিভিন্ন আকৃতি-বিশিষ্ট পাত্রে বিভিন্ন রূপাকৃতি গ্রহণ করে অথবা বিভিন্ন বর্ণবিশিষ্ট পাত্রে বিভিন্ন বর্ণরূপ ধারণ করে নাট্যকারকে অনুরূপ চরিত্রের অধিকারী হতে হবে। নির্বিশেষ-বৈশিষ্ট্য নাট্যকারের সত্তার স্বরূপ—a liquid personality, তাই নাট্যকার রূপে রূপে অপরূপ—অনির্বাচ্য সত্তা। সম্পূর্ণ অহং-বিলুপ্তি নয় অর্থাৎ নির্বিকল্প সমাধি বা পঞ্চম অরূপধ্যান—'সংজ্ঞা-বেদিতনিরোধ' সমাধি নয়। মহাপুরুষগণের কথা স্বতন্ত্র সেখানে হয়তো সত্তা, হয়তো নয় নিশ্চয়ই ব্রহ্মসত্তালীন অথবা উপরিউক্ত সমাধিতে নিমগ্ন হয়ে যায় —সেখানে কাল দেশের অস্তিত্ব বিলুপ্ত হয় পাত্রের তো কথাই নেই। কিন্তু রসস্রষ্টা শিল্পী (শিল্প-শিল (নিপুণ হওয়া)+প ভা) বস্তু নির্মাণ-কার্য, অবশ্য অপূর্ব বস্তু, শিল্পী অবনীন্দ্রনাথ যাকে নির্মাণ না বলে নির্মিতি বলেছেন।) কিছুতেই নিজেকে বিলুপ্ত করতে পারে না। তাঁর অজ্ঞাতসারে আত্মার প্রকাশ (অহং-প্রকাশ নয়) ঘটে যায়। জগতের রূপ প্রকাশ করতে গিয়ে আত্মার স্বরূপও উদ্ঘাটন করেন। গ্রীক কোরাস সেই শাশ্বত সত্যের বাণীময় সত্তা—শব্দব্রহ্ম, মানবের পরম বৈভব। মগ্ন চৈতন্যের সত্য দর্শন। শেক্সপীয়রের স্বগতভাষণে (Soliloquy) অথবা Fool (King Lear) চরিত্রের মধ্যে অথবা রবীন্দ্রনাথের ঠাকুর্দা-জাতীয় চরিত্রের মধ্যে কবিশিল্পীর ক্ষীণছায়া কিন্তু অক্ষয় কায়া নিঃসংশয়িত রূপে বর্তমান। লেখকের অহং নয়, বিশ্বাত্মালীন আত্মার বাণীময় বিশ্বসত্যদর্শন।

নিম্নে কতকগুলি দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করা গেল যেগুলির মধ্যে মানব জীবনের শাশ্বত বেদনা প্রকাশিত হয়েছে :—

১. Love, who in ambush of maid's soft cheek
All night keep'st watch— ; Thou roamest over seas !
In lonely forest homes thou harbourest.
Who may avoid thee ? None !
Mortal, Immortal,
All are o'erthrown by thee, all feel thy frenzy.

Sophocles—Antigone Ll. 786-791

প্রেমের কবল হতে নাহি পরিত্রাণ
হউক মানব কিংবা দেবতা মহান।

ভগবান বিরূপাক্ষও প্রেমকে প্রত্যাখ্যান করতে পারেন নি।

২. The Silent partner is the best.

Sophocles—Aias L 291.

৩, O mortal tribes of men
How near to nothingness
I count you while your lives remain

Sophocles—King Oedipus Ll. 1186-88.

৪ Than prudence and a heedful mind
No fairer treasure can be found for men.

সতর্ক মানস আর শক্তি বিচক্ষণ
মানুষের অনুপম অমূল্য ধন।

Sophocles—Electra. Ll 1015-16

৫. Assurance cannot come
Till action bring experience after it.

কর্মোদ্ভব অভিজ্ঞতার পরে আছে স্থান
নিশ্চয়তার সুদৃঢ় অমোঘ প্রমাণ।

The Trachinian Maidens. Ll 592-93.

৬. Many a wonder lives and moves but the wonder of all is man.

মানুষ জগতের আশ্চর্যতম বিস্ময়।

Sophocles—Antigone—L. 332

৭. Lo, deeds of wonder and beyond surmise
Not as tales told, but seen of mine own eyes.

Euripides—The Iphigenia in Tauris L. 900.

Truths are stranger than fiction.

এ সেই পরম সত্যবাণী
প্রত্যক্ষ ঘটনা কল্পিত কাহিনীকেও ছাড়িয়ে যায়।

৮. Be brave and know
To die is but a debt that all men owe.
Euripides—The Alcestis—L. 417,

এ সেই কবিগুরুর পরম সত্য দর্শন :—
'আমৃত্যুর দুঃখের তপস্যা এ জীবন,
সত্যের দারুণ মূল্য লাভ করিবারে,
মৃত্যুতে সকল দেনা শোধ করে দিতে।' ১১, শেষ-লেখা

৯. —'Tis Fate, 'tis Fate :
She is strong and none shall break her.
—No end, no end,
Will thou lay to lamentations ?
—Endure and be still ;
Thy lamenting will not wake her,
—There be many before thee,
Who have suffered and had patience:
—Though the face of Sorrow changeth, yet her hand
is on all nations.
Euripides,—The Alecstis

এ যে ভাগ্য—এ যে ভাগ্য—
চণ্ডিকা শকতি তার,
কে লঙ্ঘিবে বিধান তাহার
নাই, নাই তার শেষ।
শোকে অভিভূত হবে তুমি ?
ধৈর্য্য ধর, স্থির হও
ক্রন্দন তোমার জাগাবে না তারে।
বহুজন পূর্বে তব করিয়াছে দুঃখ ভোগ
ছিল ধৈর্য ধরি,
দুঃখরূপ হয়তো বা ভিন্ন মূর্তি ধরে
তথাপি তাহার হাত হতে
কোনও জাতির নাহি পরিত্রাণ।

নিয়তিঃ কেন বাধ্যতে—নিয়তির বিধান কাটবে তুমি এমন শক্তিমান—

Destiny is Character.

হও তুমি ধীর-শ্রেষ্ঠ মহাবীর্যবান,
কেমনে লঙ্ঘিবে তুমি নিয়তি-বিধান ?

১০. I have sojourned in the Muse's land,
Have wandered with the wandering star,
Seeking for strength, and in my hand
Held all philosophies that are ;
Yet nothing could I hear nor see
Stronger than That Which Needs Must Be.

Euripides—The Alcestis, Ll 961-66.

That Which Needs Must Be.

যা ঘটবার তা ঘটবেই—নাহি গত্যন্তর।

এই উক্তি সমূহের মধ্যে যে সত্যোপলব্ধি আছে তা কবির্মনীষী ক্রান্তদর্শী ঋষিকল্প শিল্পীর সত্যোপলব্ধি—দেশকালাতিশায়ী সম্পদ যার মানব জীবনের আনন্দ-বেদনাময় পরিণাম। এই সত্যের শিল্পসম্মত প্রকাশই গ্রীক নাট্যকলার যথার্থ অবদান। তা দেশকালকে অতিক্রম করে আছে।

সমালোচক প্রবর Lewis Campbell যথার্থই বলেছেন,

"The most valuable part of every literature is something which transcends the period and nation of which it springs",

Introduction to Sophocles.

ব্যষ্টি ও সমষ্টি লয়ে এ বিশ্বসংসার
নাট্যকলা কভু নহে ব্যতিক্রম তার।

চরিত্রের উজ্জ্বলাভ কায়া এবং সমষ্টিগত জীবনের সত্যদর্শনজাত চিরন্তন মানব-আদর্শ নাট্যকলাকে রূপে-রসে সমুজ্জ্বল ক'রে তোলে। কোরাস অথবা স্বগতোক্তির মধ্যে বিশ্বের স্বরূপচিন্তা—রচয়িতার সত্যোপলব্ধি প্রকটিত হয়। উৎকৃষ্ট নাট্যকলায় কদাচিৎ এর ব্যতিক্রম ঘটে।

কোরাস (পরিশিষ্ট)

কোরাস (CHOURS—XOPOΣ) বা কোরাসের সমতুল্য চরিত্র (Choric character) যে-কোনো শ্রেষ্ঠ নাটকের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। গ্রীক নাটকের (বিশেষ করে ট্র্যাজেডির) এবং তৎপরবর্তীকালের য়ুরোপীয় কবিবৃন্দের (মহাকবি শেকসপীয়র থেকে অত্যাধুনিক টি. এস. এলিয়ট পর্যন্ত) নাটক বা নাট্যকাব্য বিস্তারিতভাবে আলোচনা করে এই উক্তির যাথার্থ্য আমি প্রমাণ করবার চেষ্টা করেছি। আলোচ্য প্রবন্ধে আমি কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের নাটক, গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্য আলোচনা প্রসঙ্গে কোরাস বা কোরাসের সমতুল্য চরিত্রের সার্থকতা বিচার করতে চাই। নাট্যকারমাত্রেই কবি। আমাদের শাস্ত্রে বলা হয়েছে যে আত্মা—

কবির্মনীষী পরিভূঃ স্বয়ম্ভূ-

র্যাথাতথ্যতোঽর্থান্ ব্যদধাচ্ছাশ্বতীভ্যঃ সমাভ্যঃ।৮

তিনি সর্বদর্শী মনের নিয়ন্তা, সর্বোত্তম, ও স্বয়ম্ভূ। তিনি নিত্যকালস্থায়ী, সংবৎসরাখ্য প্রজাপতিদিগের জন্য যথানুরূপ কর্তব্য বিধান করিয়াছেন। (ঈশোপনিষৎ—৮) কবিও তাই। কবিবর শেলীর ভাষায়—

"That poets are the unacknowledged legislators of the world. Poetry makes immortal all that is best and most beautiful in the world,' he writes ; "and Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man"

কবি শব্দের মূলগত অর্থ—কব্ (স্তব করা) ই (র্তৃ. জ্ঞা) যাঁরা আপন রচিত কবিতা দ্বারা ভগবানের স্তব করেন। কবি স্বয়ম্ভূঃ—(নিজেই নিজের কারণ) মহাকবি গ্যেটের 'ফাউষ্ট' সম্বন্ধে বলা হয়েছে—

It is not, he insists, a 'created' work, but one which 'came into being and grew.' কাব্যও স্বয়ম্ভূ।

যথার্থ কাব্য সম্বন্ধে এর থেকে বড়ো কথা আর নেই। যথার্থ কাব্য অপৌরুষেয়। কবি ক্রান্তদর্শী, সত্যদ্রষ্টা, ভাগবতী অনুপ্রেরণাবশে সত্য-স্বরূপকে বাঙ্ময়ী প্রতিমা দান করেন।

পূর্বেই বলেছি যে নাটক তন্ময় শিল্পকৃতি। নাট্যকার নির্লিপ্ত—কিন্তু নির্লিপ্তি আত্মবিলুপ্তি নয়—তিনি বিশ্বের তাবৎ সত্তার মধ্যে আপনাকে

বিলীন করে দেন, বিশ্বরূপকে তত্তৎরূপে রূপায়িত করেন—আপনাকে তার হারিয়ে প্রকাশ—কিন্তু মনে রাখতে হবে—'আপনাকে তার হারিয়ে প্রকাশ আপনাতে যার আপনি আছে।' 'আপনি যার আছে সেই আপনাকে হারিয়ে প্রকাশ করতে পারে। কোরাস বা কোরাসতুল্য চরিত্রে কবির এই আপন-হারা আপন-প্রকাশ।

রবীন্দ্রনাথ সাহিত্যক্ষেত্রে সর্বধনেশ্বর বা সব্যসাচী। গদ্য রচনায়, কাব্য-সৃষ্টিতে তাঁর সমান কৃতিত্ব এবং সে কৃতিত্ব শুধু অসামান্য নয় অতুলনীয়। অপূর্ববস্তুনির্মাণক্ষমা প্রজ্ঞা প্রতিভার লক্ষণ, প্রতিভার লক্ষণ শুধু নয় সৃষ্টির লক্ষণও অপূর্বতা, বিশ্বসৃষ্টিতেও পুনরাবৃত্তি নেই—সাযুজ্য আছে কিন্তু সারূপ্য নেই, প্রাণিগণের কথা ছেড়েই দিই, দুটি বৃক্ষই কি এক রকম—শ্রেণীগত মিল আছে কিন্তু ব্যক্তিগত সাদৃশ্য নেই। সৃষ্টি শব্দের অর্থই হচ্ছে 'অভূতপূর্ব বস্তুর উৎপাদন—এমন হয় নাই, হবে নারে।" এই অর্থে কবি স্রষ্টার সমকক্ষ, তাই বা কেন স্রষ্টার চেয়ে বড়ো, উদাহরণ স্বরূপ বলতে পারি স্রষ্টা শব্দ দিয়েছেন কিন্তু কবি শব্দকে বাক্যমনোহর হৃদয়সংবেদ্য ব্রহ্মাস্বাদ-সহোদর করে তুলেছেন— তুলেছেন ওঙ্কারের রসতম ঝংকার।

থাক, সাহিত্য-সৃষ্টির কথাই বলি :—য়ুরোপীয় সমালোচকবৃন্দ সাহিত্যকে প্রধানতঃ দুটি ভাগে ভাগ করেছেন,—১. Literature of power—সৃজনমূলক সাহিত্য, ২. Literature of knowledge—জ্ঞানমূলক সাহিত্য। প্রথমটির লক্ষ্য রসসৃষ্টির মাধ্যমে আনন্দদান, ভাবোন্মাদনায়—আবেগোচ্ছ্বাসের উন্মেষণা এবং দ্বিতীয়টির লক্ষ্য জ্ঞানের অন্বাক্ষা বা জ্ঞানের উন্মেষসাধন। কাব্যসৃষ্টি ও Essay বা Thesis অর্থাৎ জ্ঞানদানমূলক গদ্যপ্রবন্ধাদিরচনা। পূর্বেই বলেছি যে রবীন্দ্রনাথ সাহিত্যক্ষেত্রে সব্যসাচী অর্থাৎ গদ্যরচনায় ও কাব্যসৃষ্টিতে সমান দক্ষ।

বর্তমান প্রবন্ধে আমরা কবিগুরুর নাটক বিশেষ করে নাটকের অর্থাৎ কাব্যনাট্য, গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্যের কোরাস বা কোরাস সমতুল্য চরিত্রের (Choric character) আলোচনা করতে চাই।

প্রসঙ্গতঃ বাঙলা সাহিত্যের গতি-প্রকৃতি সম্বন্ধে আলোচনা করা যুক্তিযুক্ত বলে মনে করি। ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যের মত জাতিগত বৈশিষ্ট্যও আছে। অন্য জাতির কথা থাক। সাহিত্য সৃষ্টিতে গীতিপ্রবণতা বা গীতিপ্রাণতা বাঙালী চরিত্রের তথা বাঙালী জাতির বৈশিষ্ট্য—তার সাহিত্যেও তার অভ্রান্ত

প্রমাণ আছে। বাঙালীর প্রাচীনতম সাহিত্যিক নিদর্শন 'বৌদ্ধগান ও দোঁহা' বা 'চর্যাপদ'—হাজার বছর আগেকার বাঙলা সাহিত্য আর হাজার বছর পরে বিংশশতাব্দীর প্রথম দশকে বাঙলা সাহিত্যের বিশ্ব-অবদান 'গীতাঞ্জলি।' এর থেকে কি বলা যায় না যে গীতি-প্রাণতা বাঙালীর জাতীয় চরিত্রগত বৈশিষ্ট্য। বাঙালী উপন্যাস রচনা করেছে। নাটকও রচনা করেছে তবুও কি কোনোদিন ঋষি তলস্তয়ের মত War and Peace বা রোম্যা রোঁলার মত "জ্যাঁ ক্রিস্তফ" কিংবা গলসোয়ার্দির মত Forsyte Saga Novels বা শেকস্পীয়রের মত নাটক রচনা করতে পারবে? ভবিষ্যতের কথা জানি নে কিন্তু ঋষি বঙ্কিমচন্দ্রের কথা স্মরণে রেখেই বলতে পারি বাঙালী সাহিত্যিক এখনো তা পারেনি—নাটকের কথা তো ওঠেই না। কিন্তু গীতি-কবিতায় বাঙালীর তুলনা আছে কি? মধ্যযুগের বৈষ্ণব-কবিতা থেকে কিছু উদ্ধৃত করি :—

১। জনম অবধি হাম রূপ নেহারিনু
নয়ন না তিরপিত ভেল,
লাখ লাখ যুগ হিয়ে হিয় রাখিনু
তবু হিয় জুড়ন না গেলো।

২। রূপ লাগি আঁখি ঝুরে গুণে মন ভোর
প্রতি অঙ্গ লাগি কান্দে প্রতি অঙ্গ মোর।
হিয়ার পরশ লাগি হিয়া মোর কান্দে
পরাণ পীরিতি লাগি থির নাহি বান্ধে।

৩। রূপে ভরল দিঠি পরশ শোঙরি মিঠি
পুলক না তেজই অঙ্গ।

৪। সই কেমনে ধরিব হিয়া
আমারি নাগর যায় পর ঘর
আমারি আঙিনা দিয়া।

আমার জ্ঞান স্বল্প, তবু মনে হয় বিশ্বসাহিত্যের প্রেম-গীতিকাব্যে এদের তুলনা নেই।

স্বল্প-সন্তুষ্ট বহির্দ্বন্দ্ব-বিমুখ বাঙালী চরিত্রের বৈশিষ্ট্য অন্তর্মুখিতা। অন্তরের গভীর গহনে অবগাহন করে আত্মস্বরূপকে উপলব্ধি করা এবং সহজ সরল

হৃদয়ের ভাষায় তাকে প্রকাশ করার মধ্যেই বাঙালী কবি নিজেকে সার্থক মনে করতেন। তাঁর গীতি-কবিতায় বৈচিত্র্য আছে সন্দেহ নাই। কিন্তু প্রধানতঃ গীতি-কবিতার মূল সুর প্রেম—বিরহ-মিলনের ব্যথানন্দে হৃদয়ের আর্তি—তার শেষ কথা প্রেমাবতার শ্রীকৃষ্ণের চরণে আত্ম-নিবেদন। তাই বিদ্যাপতির কণ্ঠে বেদনার্তি ধ্বনিত হয়ে ওঠে—

তিমির দিগ্ ভরি ঘোর রজনী
　　অথির বিজুরিক পাঁতিয়া,
বিদ্যাপতি কহে কৈছে গোঙায়বি
　　হরি বিনে দিব রাতিয়া।

কিন্তু এই বিরহ কি মিলনেই শেষ হয়? হয় না।

দুঁহু কোরে দুঁহু কাঁদে
　　বিচ্ছেদ ভাবিয়া।

অনন্তকে কে কবে আয়ত্ত করতে পেরেছে? অনন্তকে পাবার আকুলতাই বৈষ্ণব গীতি-কবিতার মূল সুর—an expression of aspiration to Infinity. ভাষা ও ছন্দ স্বতঃস্ফুৎসারিত নদীজল-কলতানের মত শ্রুতি-বিমোহন এবং সহজাত দূর্বাদল-শ্যাম সৌন্দর্যের মতই প্রাণের আরাম।

কবিগুরুর ('শ্যামা') নৃত্যনাট্য থেকে দুটি গানের কয়েকটি ছত্র উদ্ধৃত করে দেখাতে চাই যে আজও এই দ্বন্দ্ব-মুখর বাঙালী জীবনে তার চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য সম্পূর্ণ অক্ষুণ্ণ আছে :—

প্রথম গানটি উদভ্রান্ত প্রেমিক কিশোর উত্তীয়ের কণ্ঠে ধ্বনিত :—

'আমার জীবন-পাত্র উচ্ছলিয়া মাধুরী করেছ দান
তুমি জান নাই, তুমি জান নাই
তুমি জান নাই, তার মূল্যের পরিমাণ।'

মৃত্যুপথযাত্রী প্রেমিক তার প্রেমিকার কাছে শেষ আত্মনিবেদন করেছে—

প্রেমের পরম-ঐশ্বর্যের কাছে মরণ হয়ে উঠেছে মধুর,
　'মধুর মরণে পূর্ণ করিয়া সঁপিয়া যাব প্রাণ চরণে।'

আর দ্বিতীয় গানটি বজ্রসেনের। উত্তীয়ের মৃত্যুমূল্যে লব্ধ শ্যামাকে সে গ্রহণ করতে পারে নি। এমন পাপ করবে কেমন করে? হৃদয় বেদনায় ভেঙে পড়েছে তবু চোখের জলে তাকে—সর্বহারা নারীকে সে চির বিদায় দিয়েছে—ক্ষমা করতে পারে নি।

প্রিয়ারে নিতে পারি নি বুকে ; প্রেমেরে আমি হেনেছি,
পাপীরে দিতে শাস্তি শুধু পাপেরে ডেকে এনেছি।
জানিগো তুমি ক্ষমিবে তারে।
... ...
ক্ষমিবে না ক্ষমিবে না
আমার ক্ষমাহীনতা, পাপীজন শরণ প্রভু ॥

জানি না বিশ্বের কাব্যসাহিত্যে এর তুলনা আছে কি না?

২

কোরাস এক অর্থে যোথ-সঙ্গীত বা নৃত্যসহ যৌথ-সঙ্গীত, আমাদের দেশের যাত্রাগানের অনুরূপায়ণ। এতদর্থে রবীন্দ্রনাথের সমস্ত নাটকে, গীতিনাট্যে বা নৃত্যনাট্যে তার অল্পবিস্তর প্রকাশ আছে। একমাত্র 'ডাকঘর'-এ এবং 'মালিনী' নাটিকায় কোনো সঙ্গীত নেই। অবশ্য অভিনয় কালে 'সমুখে শান্তি পারাবার'—এই গানখানি ডাকঘর নাটকে গাওয়া হয়ে থাকে। আর একটি কথা বলে রাখি, ডাকঘরে একটি মাত্র দৃশ্য। অবশ্য মুক্তধারা নাটকেও দৃশ্যান্তর নেই—অনাবৃতগতিতে ঘটনার ধারা অনিবার্য পরিণামে পৌঁচেছে। 'রক্ত করবী'তেও একটি মাত্র দৃশ্য।

'এখানকার রাজা একটা অত্যন্ত জটিল আবরণের আড়ালে বাস করে। প্রাসাদের সেই জালের আবরণ এই নাটকের একটিমাত্র দৃশ্য।' পঞ্চাঙ্ক-নাটকের দিন বোধ করি শেষ হ'তে চলেছে। আধুনিক কর্মব্যস্ততা ও যন্ত্রমুখর যুগে সাধারণ মানুষের সমস্ত রাত্রি জেগে নাটক-অভিনয় দেখবার সময় কোথায়? নাটক তো কাব্যবিলাস নয়। একজন সমালোচক যথার্থই বলেছেন—Drama is a democratic art, common to all humanity irrespective of social elevation. Like poetry and music it does not teach or prove anything." অবশ্য শেষোক্তিটি সম্পূর্ণ সত্য নয়, নাটক প্রমাণ হয়তো কিছু করে না তবে সোজাসুজি না হ'লেও সেখানে শিক্ষনীয় বস্তু কিছু থাকে বৈকি।

আধুনিক যুগে একাঙ্ক নাটক-নাটিকার কদর বেড়েছে। উক্ত সমালোচকই বলেছেন—and there can no longer be any doubt that the one-act

play appeals to a much larger circle than any but the most sanguine had expected."

গ্রীক-নাটকের রসরূপ (Form) আবার কি আবির্ভূত হ'লো? য়ুরোপে এবং অন্যান্য মহাদেশে একাঙ্ক-নাট্যকলার সমারোহ দেখে সেই কথাই মনে পড়ে। সোফোক্লেসের Aias (আইআস) মাত্র ১৪৩০ ছত্রে রচিত, আয়স-খুলসের Septem contra Thebes) The Seven Against Thebes মাত্র ২০৭৩ ছত্রে এবং এউরিপিদেসের এলেকত্রা মাত্র ১৩৫৯ ছত্রে রচিত। এই সব নাটকে জীবনের চরমতম বেদনাময় মুহূর্তটি অথবা পরমতম বিকাশটি (Climax) দর্শিতব্য। মনে রাখতে হবে The one-act play is not necessarily less in quality than the five-act play, but it is less in quantity.

গুণগত পার্থক্য নেই পরিমাণ গত পার্থক্য আছে। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর সম্পাদিত A Book of Plays এর ভূমিকায় বলেছেন—We have leisure and comprehension to-day only for the small bits of life in which significant truths are embodied, rather than for its totality."

সমগ্রতাকে নয় গুরুত্বপূর্ণ সত্যকে প্রকাশের বেদনা আধুনিক যুগের কবির অনুপ্রেরণা।

Constance Holme এর The Home of Vision—স্বল্পপরিসরে মানবতার পরমবেদনার কাহিনী। সুখসমৃদ্ধির প্রাচুর্য নয়, শান্তির মাধুর্য মানুষের কাংক্ষিত সম্পদ। সমৃদ্ধি নয়, স্বপ্ন মানুষকে বাঁচিয়ে রাখে। তাই Christopher Sill তার পূর্বতন কুঁড়েঘরে ফিরে এসে সমৃদ্ধির মাঝখানেও শান্তি পায়নি—তার বাল্যজীবনের স্বপ্নকুটির হারিয়ে গেছে—তাই সুখসমৃদ্ধি ছেড়ে সে তার অন্যতম পুত্র এবং পুত্রবধূর গৃহে (যেখানে দৈহিক সুখের আয়োজন থাকলেও স্বপ্ন দেখার অবসর আছে) ফিরে চলেছে।

Saki (H. H. Munro) রচিত The Death Trap স্বল্পতম-পরিসর নাটক; মৃত্যুর ফাঁদে পতিত যুবক নৃপতি কেমন করে হৃদয়-দৌর্বল্য হেতু নিজের মৃত্যু নিশ্চিত জেনেও ফাঁদ-রচয়িতৃগণকে বীরত্ব ও সাহসের সঙ্গে মৃত্যুর পথে ঠেলে দিয়ে স্বমৃত্যু বরণ করেছেন তারই বেদনাদায়ক কাহিনী নাট্যীকৃত। অভিনয়দর্শনে হৃদয় অশ্রুসজল বেদনায় ভেঙে পড়ে। দৈর্ঘ্য ঐশ্বর্য নয়, ক্ষণ-মুহূর্তে অনন্ত ধরা দেয়; Instant made Eternity.

গদ্য এবং পদ্য উভয়বিধ নাটকের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের শ্রেষ্ঠতা অনস্বীকার্য। 'রাজা' (অরূপ রতন—The King of the Dark Chamber) ডাকঘর, (The Post office), রক্তকরবী (Red Oleanders), গৃহপ্রবেশ, নটীর পূজা ও তপতী শুধু বাঙলা সাহিত্যের নয় বিশ্ব-নাট্য-সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ নাট্যকলারূপে পরিগণিত হ'তে পারে।

রবীন্দ্রনাথের গীতিনাট্য সুরমাধুর্য-মোহনতনু আর তাঁর নৃত্যনাট্য রত্নিবদ্ধ-নূপুর-লাস্য-পাদাযুক্ত মূর্তি, এদের তুলনা বিশ্বসাহিত্যে নেই এমন কথা নিঃসংশয়ে বলা যায়। নাটক অভিনেতব্য—অভিনয়ের ক্ষেত্রে নাটকের সার্থকতম পূর্ণ রূপায়ন। আমার তাঁর বহু নাটকের অভিনয়-দর্শনের সৌভাগ্য হয়েছে। কোনো কোনো ভূমিকায় তাঁকে অবতীর্ণ হতেও দেখেছি। সে অভিনয়ে সুরলোকযাত্রী আত্মার আলোকে আমাদের সম্মুখে স্বর্গদ্বার উদ্ঘাটিত হয়েছিল—দেশকালের সীমানা হারিয়েছিলাম। রবীন্দ্রনাথ শুধু কবি-রাজ নন তিনি নটরাজও ছিলেন।

আমি এই স্বল্পকায় প্রবন্ধে রবীন্দ্র-নাটকে কোরাস এবং কোরাস-প্রতীক ব্যক্তি চরিত্রের (Chorus and Choric character) সংক্ষিপ্ত আলোচনা করতে চাই। গান রবীন্দ্র-নাটকের প্রাণ, সেখানে দর্শকবৃন্দ সুরের পথে সুরলোকে যাত্রা করে। প্রথমে আমি কোরাসের নয়, কোরাসের সমতুল্য ব্যক্তি-চরিত্রের কথা উপস্থাপিত করবো। প্রসঙ্গতঃ স্মর্তব্য, রবীন্দ্রনাথ মালিনীর সূচনায় বলেছেন যে 'কিছু কিছু তর্জমা পড়লেও গ্রীকনাট্য আমার অভিজ্ঞতার বাইরে। শেকস্পীয়রের নাটক আমাদের কাছে বরাবর নাটকের আদর্শ।' রবীন্দ্রনাথের পঞ্চাঙ্ক নাটকগুলি (বিসর্জন, রাজা ও রাণী প্রভৃতি) যে শেকস্পীয়রের আদর্শানুসরণে রচিত সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। রবীন্দ্রনাথ বালকবয়সেই 'ম্যাকবেথ' তর্জমা 'করেছিলেন। "তাহা ছাড়া খানিকটা করিয়া ম্যাকবেথ আমাকে বাংলায় মানে করিয়া বলিতেন এবং যতক্ষণ তাহা বাংলা ছন্দে আমি তর্জমা না করিতাম ততক্ষণ ঘরে বন্ধ করিয়া রাখিতেন।" শেক্সপীয়রের নাটকের আদর্শ তাঁকে প্রভাবিত করেছিল। অন্ততঃ 'রাজা ও রাণী' থেকে দুটি অংশ উদ্ধৃত করা যায় যে দুটির সঙ্গে ম্যাকবেথ-নাটকের কিছু মিল আছে।*

* ঘরের পড়া—জীবনস্মৃতি পৃঃ ৭৫

চন্দ্রসেন যখন রেবতীকে বলেছেন :—

'কর্তব্যের পথ হতে'

ফিরায়ো না মোরে।'

উত্তরে—

রেবতী বলেছেন :—

আমিও পালিব তবে

কর্তব্য আপন। নিশ্বাস করিয়া রোধ—

বধিব আপন হস্তে আপন সন্তান।

এই কথা লেডী ম্যাকবেথের উক্তি স্মরণ করিয়ে দেয় :—

I have given suek and know.
How tender' 'tis to love the babe that milks me—
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums.
And dash'd the brains out, had I so sworn
As you have done to this.

Act, I Scene 7.

দ্বিতীয়টি হচ্ছে চন্দ্রসেনের উক্তি—

অতি ইচ্ছা চলে অতি বেগে। দেখিতে না
পায় পথ, আপনারে করে সে নিষ্ফল।
বায়ু বেগে ছুটে গিয়ে মত্ত অশ্ব যথা
চূর্ণ করে ফেলে রথ পাষাণ-প্রাচীরে।

সচেতন পাঠকের মনে পড়ে যাবে ম্যাকবেথের উক্তি—

I have no spur,
To prick the sides of my intent but only
Vaulting ambition, which o'er-leaps it-self
And falls on the other"

Act I Scene 7.

সর্বং অত্যন্তং গর্হিতম্—শুধু শেকস্পীয়র ট্র্যাজেডির নয় সমস্ত ট্র্যাজেডির মূল কথা। তবু মনে হয় রাজা ও রাণী, বিসর্জন ও তপতী নাটকের মৌলিক প্রেরণা শেকস্পীয়র পাঠেই তিনি লাভ করেছিলেন।

ভাগবতী সৃষ্টির কোনো উদ্দেশ্য আছে কিনা জানি না, শুধু এইটুকু জানি যে তা বিবর্তনের পথে, ক্রমবিকাশের পথে এগিয়ে চলেছে। একদা যা ছিল প্রাণহীন নিশ্চেতন ক্রমশঃ তা প্রাণবান চেতনাময় মানব-সত্তায় বিকশিত হয়ে উঠেছে। পরবর্তী স্তর দিব্য-জীবন—Life Divine। শিল্প এই দিব্যজীবনের পথে—পূর্ণতার পথে মানবের পরম সহায়ক। পাশ্চাত্ত্য দার্শনিকেরা বলবেন—

Art gives nature a boost in her seeking of the good. Again every art and educational discipline aims at filling out what nature leaves undone." Or again art finishes the job when nature fails or imitates the missing parts."

এই উক্তির মধ্যে সত্যতা আছে। শিল্প প্রকৃতির ধারাকে পূর্ণতার পথে নিয়ে চলেছে :—

'পাখীরে দিয়েছ গান, গায় সেই গান,
তার বেশি করে না সে দান।
আমারে দিয়েছ স্বর, আমি তার বেশি করি দান,
আমি গাই গান।' ২৮, বলাকা।

মানুষ শিল্পের মাধ্যমে প্রকৃতিকে পূর্ণায়তন দান করেছে। প্রাকৃতিক সত্য instinctive কিন্তু মানুষ Divine—ঐশী সত্তায় বলবান। এই সত্তার পূর্ণতা কবির মধ্যে বর্তমান। তাইতো মনীষী সোক্রাতেস বলেছেন :—

For the poet is a light and winged and holy thing, and there is no invention in him until he has been inspired and is out of his and the mind is no longer in him, when he has not attained to this state, he is power-less and unable to utter his oracles."

সহজ কথায় বলি—কবিত্ব ঐশী-শক্তি—কবি সাধক, প্রেমিক ও পাগল—আনন্দের প্রদীপ হাতে নিয়ে ধরায় আসেন। শিক্ষা দেন কিনা তা জ্ঞানিগণের বিতর্কের বিষয়, তবে কবি যে আনন্দের ধারক এবং বাহক তা নিঃসংশয়িত সত্য। কবি বেদনার হলাহলে আনন্দরূপমমৃতম্-এর সৃষ্টি করেন।

বেদনার অশ্রুজল
সেথা আনন্দ-তরল।

কবিগণই আনন্দের স্বরূপ উপলব্ধি করতে পারেন। তাঁদের সম্বন্ধে মুণ্ডকোপনিষৎ-এর নিম্নোক্ত উক্তিটি সর্বাংশে গ্রহণীয়—

তদ্বিজ্ঞানেন পরিপশ্যন্তি ধীরা

আনন্দরূপমমৃতং যদ্বিভাতি।২।৫।৭

রবীন্দ্রনাথ এই ঐশীসত্তা-প্রণোদিত মহান মানবকে বৈরাগ্যের সৌন্দর্য-মাধুর্যে পরিভূষিত করে সদানন্দ পুরুষ রূপে তাঁর নাটকে এবং গীতিনাট্যে—ধনঞ্জয় বৈরাগী, দাদা ঠাকুর, ঠাকুর-দা, অন্ধ বাউল ও বিশু পাগলের অমৃত-মোহন ব্যক্তিত্ব সৃষ্টি করেছেন। এঁরা কবিরই রসতম ব্যক্তিত্বের সুন্দরতম প্রকাশ—ক্রান্তদর্শী কবিসত্তা। রবীন্দ্রনাথ তাঁর কৈশোরে এমন একজন সদানন্দ পুরুষের একান্ত নিকট-সান্নিধ্য লাভ করেছিলেন। আমি শ্রীকণ্ঠবাবু (রায়পুরের সিংহ পরিবারের শ্রীকণ্ঠ সিংহ মহাশয়)-র কথা বলছি। 'বৃদ্ধ একেবারে সুপক্ব বোম্বাই আমটির মতো—অম্লরসের আভাস-মাত্রবর্জিত—তাঁহার স্বভাবের কোথাও এতটুকু আঁশও ছিল না। মাথাভরা টাক, গোঁফ-দাড়ি-কামানো স্নিগ্ধ মধুর মুখ, মুখ বিবরের মধ্যে দন্তের কোনো বালাই ছিল না, বড়ো বড়ো দুই চক্ষু অবিরাম হাস্যে সমুজ্জ্বল।' ···কোলে কোলে সর্বদাই ফিরিত একটি সেতার ; এবং কণ্ঠে গানের আর বিশ্রাম ছিল না।"

আমার এই বাল্যকালের বৃদ্ধ বন্ধুটির আদর্শেই বসন্ত রায়কে (বৌঠাকুরাণীর হাট) আঁকিবার চেষ্টা করিয়া ছিলাম।" (জীবন-স্মৃতি—শ্রীকণ্ঠ বাবু।)

পাঠকেরা ভেবে দেখবেন এই আনন্দরূপমমৃতম্-এর ব্যক্তিরূপ শুধু বসন্ত রায় নয় রবীন্দ্রনাথের ঠাকুর-দা, ধনঞ্জয় বৈরাগী, বিশুপাগল, ও দাদাঠাকুরের রূপান্তর কি না ?

কয়েকটি কোরাস জাতীয় সংগীতের অবতারণা করে বর্তমান প্রবন্ধের পরিসমাপ্তি ঘটাতে চাই :—

১। বসন্ত রায়ের গান :—

মান অভিমান ভাসিয়ে দিয়ে
এগিয়ে নিয়ে আয়—
তারে এগিয়ে নিয়ে আয়।
চোখের জলে মিলিয়ে হাসি
ঢেলে দে তার পায়—
ওরে, ঢেলে দে তার পায়।

আসছে পথে, ছায়া পড়ে,
আকাশ এল আঁধার করে,
শুষ্ক কুসুম পড়ছে ঝরে
সময় বয়ে যায়—
ওরে, সময় বয়ে যায়।

২। ধনঞ্জয় বৈরাগী :—
আমি মারের সাগর পাড়ি দেব
বিষম ঝড়ের নায়ে
আমার ভয়-ভাঙা এই নায়ে। মুক্তধারা

৩। আরো আরো, প্রভু, আরো আরো।
এমনি করেই মারো। ঐ

৩। বাউল
ও তো আর ফিরবে নারে; ফিরবে না আর
ফিরবে না রে। ঐ

৪। বাউলের দল
আমার প্রাণের মানুষ আছে প্রাণে
তাই হেরি তায় সকল খানে। রাজা

৫। পাগলের গান
তোরা যে যা বলিস ভাই
আমার সোনার হরিণ চাই। রাজা

৬। ঠাকুর-দা (নৃত্য ও গীত)
মম চিত্তে নিতি নৃত্যে কে যে নাচে
তাতা থৈ থৈ, তাতা থৈ থৈ, তাতা থৈ থৈ। রাজা

৭। বালকগণের গান
বিরহ মধুর হ'লো আজি
মধুরাতে। রাজা

৮। দাদা ঠাকুর
যা হবার তা হবে
যে আমারে কাঁদায় সে কি এমনি ছেড়ে রবে?
অচলায়তন

৯। মাদল বাজাইয়া নৃত্য-গীত—দর্ভক দল

উতল ধারা বাদল ঝরে

সকল বেলা একা ঘরে। অচলায়তন

১০। বাউলের গান

হবে জয়, হবে জয়, হবে জয় রে

ওহে বীর, হে নির্ভয়। ফাল্গুনী

১১। বিশুর গান

ও চাঁদ, চোখের জলের লাগলো জোয়ার দুখের পারাবারে। রক্তকরবী

১২। ভেঙেছ দুয়ার, এসেছ জ্যোতির্ময়,

তোমারি হউক জয়। গুরু

গানের পালে ভর দিয়ে রবীন্দ্রনাথের নাট্যতরী সুরের সাগর পার হয়ে যাত্রা করেছে সেই অকূলের কূলে—অতল আলোতে, যতো বাচো নিবর্তন্তে অপ্রাপ্য মনসাসহ।

রবীন্দ্রনাথের নাট্যযাত্রা আত্মার অমৃত পরিণাম—যেখানে দাঁড়িয়ে মানুষ যক্ষরাজের মতই বলতে পারে :—

মরতে তো পারবো। এতদিনে মরবার অর্থ দেখতে পেয়েছি, বেঁচেছি—

মৃত্যু ভেদ করি—

অমৃত পড়ে ঝরি।

রবীন্দ্র-কাব্য-নাট্যের এই পরিণাম—রসতম প্রণব-ঝংকার।

ক্ল্যাসিক্যাল ও রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডি

ক্ল্যাসিক্যাল ও রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির মধ্যে আদর্শগত ও আঙ্গিকগত পার্থক্য বিদ্যমান। সেই পার্থক্য আলোচনা করা যাক। পৃথিবীতে মাত্র দু'বার ট্র্যাজেডি শিল্পের পূর্ণতম অভিব্যক্তি ঘটেছে, একবার পেরিক্লেসের আথেনাই নগরীতে, অন্যবার এলিজাবেথীয় ইংলেণ্ডে। এই প্রসঙ্গে যে চারজন শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজেডি-রচয়িতার নাম উল্লেখ করা যায় তাঁদের তিনজন গ্রীক, আয়সখুলস্, সোফোক্লেস আর এউরিপিদেস। বিপুলা পৃথ্বী ও নিরবধিকাল জুড়ে এঁদের প্রতিভার স্নিগ্ধখরদীপ্তি আজিও অম্লান। আর যিনি এঁদের প্রতিস্পর্ধিতা করতে সমর্থ, অন্তর্দৃষ্টি যাঁর গভীরতম এবং লৌহবলিষ্ঠ হাতে যাঁর লেখনী-চালনা সেই চতুর্থতম জন হচ্ছেন শেকসপীয়র। সেনেকা[১], রাসীন[২], আলফিয়েরি[৩] এবং কালদেরন[৪] প্রভৃতি নাট্যশিল্পিগণের কৃতিত্ব অনস্বীকার্য। রেনেশাঁস যুগে ক্ল্যাসিক্যাল বা রোমান্টিক নাট্যশিল্পের পুনরুজ্জীবনে সেনেকার প্রভাব অপরিসীম। উন্মত্ত আবেগ-সৃষ্টির ক্ষেত্রে তাঁর তুলনা বিরল। পরবর্তীকালে নাটকের ভাগ্যনিয়ন্তা তিনিই এ কথা অত্যুক্তি নয়। তাঁর 'ত্রায়াস্' নাটক (The Daughters of Troy) অপূর্ব সৃষ্টি। রাসীনের রচনাগুলি নাট্যশিল্পের ক্ষেত্রে সেরা কীর্তি। তাঁর দৃষ্টি আত্মার গহনে, চরিত্রের গভীরে অনুসন্ধান-তৎপর এবং প্রেমের বিচিত্র কুটিল গতিনির্ধারণে সুনিপুণ। আলফিয়েরির সৃষ্ট চরিত্রে জীবনের ঝড়, আগ্নেয়গিরির আগুন পড়েছে ছিটকিয়ে আর কালদেরণের নাটকে হিংসাতীব্র প্রতিশোধস্পৃহা ও সম্মাননাবোধের চরম শিল্পরূপ। সর্বত্রই প্রচণ্ড আবেগের সর্বনাশা বহ্ন্যুৎসব। তবু বলা যায়, শেকস্পীয়র ছাড়া অন্য কেউই প্রাচীন নাট্যকার ত্রয়ীর সমকক্ষতা অর্জন করতে পারেন নি।

এঁদের মধ্যে কালের ব্যবধান কম নয়, প্রায় দু'হাজার বছর, এবং এঁদের

১। রোমান দার্শনিক ও নাট্যকার (খ্রীষ্টপূর্ব ৪—খ্রীষ্টাব্দ ৬৫)

২। জঁ্যা রাসীন—ফরাসী ট্র্যাজেডি-রচয়িতা (খ্রীষ্টাব্দ ১৬৩৩-১৬৯৯)

৩। আলফিয়েরি ভিত্তোরিয়ো—বিখ্যাত ইতালীয় নাট্যকার (খ্রীষ্টাব্দ ১৭৪৯-১৮০৩)

৪। কালদেরণ দে লা বারকা পেদরো—স্পেনীয় কবি ও নাট্যকার (খ্রীষ্টাব্দ ১৬০০-১৬৮১)

রচিত নাটকের গতিপ্রকৃতিও ভিন্ন, তবু এঁদের রচনা জীবনের গভীরতম তলদেশ থেকে তুঙ্গতম শিরোদেশ পর্যন্ত ক্ষেত্র স্পর্শ করে আছে। এঁরা মানবজীবনের অতলান্ত রহস্যের দিশারি, মহাবেদনার রূপকার। কালের সীমানাপারে এঁদের দূরযাত্রা। প্রথমোক্ত ত্রয়ীর নাটক ক্ল্যাসিক্যাল এবং শেষোক্ত নাট্যকারগণের নাটকে রোম্যান্টিক রীতির পরমোৎকর্ষ লক্ষ্য করা যায়।

এবার রীতিদ্বয়ের পার্থক্য বা বৈশিষ্ট্য আলোচনা করি। এ সম্বন্ধে প্রথমতঃ কয়েকটি সাধারণ কথার উল্লেখ করা প্রয়োজন। কালের গতির সঙ্গে তাল রেখে নাটক ক্রমশঃ ধর্মানুষ্ঠান থেকে ঐহিকতার পথে অগ্রসর হয়েছে। কথাবস্তুর চমৎকারিত্ব, গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন অপেক্ষা চরিত্রের রহস্য উদ্ঘাটনে জোর পড়েছে। প্রাচীনদের কাছে কথাবস্তু (প্লট) ছিল লক্ষ্য, আর চরিত্র ছিল লক্ষ্যে পৌঁছবার উপায়, পরবর্তীকালে নাটকের ভারকেন্দ্র স্থানান্তরিত হয়েছে ; চরিত্র-সৃষ্টিই লক্ষ্য এবং কথাবস্তু তা প্রকাশের উপায়রূপে পরিগৃহীত। বহির্ময়তা নয়—অন্তর্ময়তাই তার স্বরূপলক্ষণ।

গ্রীক[৫] ট্র্যাজেডির ধর্মাশ্রয়িতা কারও অবিদিত নেই। দেবতার পূজা-নিবেদন থেকে তার জন্ম। দর্শকগণ আনন্দ নিশ্চয়ই পেতেন তবু জানতেন যে এ তাঁদের ধর্মানুষ্ঠানের অন্তর্গত। কিন্তু আজকের মানুষ আনন্দ উপভোগের জন্য অভিনয় দেখে। এলিজাবেথীয় যুগেও দর্শকবৃন্দ ধর্মপালন নয়, আনন্দ-আহরণের জন্য রঙ্গমঞ্চে ভিড় জমাতেন।

অবশ্য রোম্যান্টিক নাটকও জন্মসূত্রে ধর্মীয় আচারের সঙ্গে কম জড়িত ছিল না। ইস্টার-উৎসবে ক্রুশবিদ্ধ খ্রীষ্টমূর্তি বেদীর উপরিতল থেকে নিচে নামানো হত এবং পরে সঙ্গীতসহকারে ও যথাযোগ্য আনুষ্ঠানিকতার সঙ্গে বেদীতে তোলা হত, এ ছিল ভগবান যীশুর পুনরুত্থান পর্বানুষ্ঠান। গ্রীসের মত এই ধর্মানুষ্ঠানই পরবর্তীকালে নাট্যানুষ্ঠানে পরিণত হয়েছে। তবে পার্থক্য এই যে গ্রীসে শেষ পর্যন্ত ধর্মভাব অল্পবিস্তর নাটকের সঙ্গে জড়িত ছিল আর ইংলণ্ডে বা অন্যত্র নাটক ধর্মপাশমুক্ত ইহসর্বস্বতায় পর্যবসিত হয়েছে[৬] অবশ্য তৃতীয়তম গ্রীক নাট্যকার এউরিপিদেসের নাটক ধর্ম থেকে

৫. Religion is the main-spring and vital principle of Tragedy. Sophocles, The world Classics. CXVI.

৬. Tragedy.—W. Macneilo Dixon p. 25.

স্খলিতপদ, অনেকখানি ঐহিক। আইসখুলস বা সোফোক্লেসের নাটকে অমোঘ বিশ্ববিধান, নৈতিক শাসনের প্রবণতা, দেবচক্র ও চক্রান্ত, মানুষের দৈবাধীনতা ও নিয়তি নির্যাতন। সেক্ষেত্রে যে সমুন্নত ধর্মাদর্শ, যে চিরন্তন, অলিখিত অবিচল দেব-অনুশাসন ছিল অথবা যে অতিমানব ও অর্ধাতিমানব চরিত্ররূপে অবতীর্ণ হতেন অথবা যে মহিমাব্যঞ্জক কাহিনী বিবৃত হত এউরিপিদেসের নাটকে তার পরিবর্তন ঘটেছিল। চারিত্রিক দ্বন্দ্ব, প্রণয়-কাহিনী,[৭] রোম্যান্টিক নাটকের অন্যতম প্রধান লক্ষণ, ট্র্যাজেডি ও কমেডির সমন্বয়[৮] এবং মনস্তত্ত্ববিশ্লেষণ তাঁর নাটকে দুর্লক্ষ্য নয়। আবার এগুলি আধুনিকতারও লক্ষণ, তাই তাঁকে আধুনিক নাটকের পথিকৃৎ বলা যায়। তাঁর চরিত্রসমূহও বাস্তবানুগ—'as they are' আরিস্তোতল এ সম্পর্কে তাঁর কাব্য-বিচার গ্রন্থে মন্তব্য করেছেন: সোফোক্লেস এফ্যা-আউতোস মেন হয়ওউস দেই পোইএইন্ এউ'রিপিদ্যান দে হয়ওই এইসিল।[৯] অবশ্য সোফোক্লেসের নাটকেই নৈতিক পূর্ণতা ও কলাসৌষ্ঠবের অভাবনীয় সমন্বয়।

যাই হোক, আমাদের মূল বক্তব্য যে ক্ল্যাসিক্যাল রীতিতে মুখ্যত: ধর্মাশ্রয়িতা ও কথাবস্তুর এবং রোম্যান্টিক রীতিতে ঐহিকতা ও চরিত্রসৃষ্টির প্রাধান্য। পূর্বেই বলা হয়েছে যে দেববিধান, নিয়তি, নির্যাতন, গ্রীকনাটকের অন্যতম কুললক্ষণ। মানুষ অদৃষ্টের হাতে তুচ্ছ ক্রীড়নক মাত্র। ওইদিপোউস তুরান্নোস (রাজা ওইদিপোউস) তার উজ্জ্বলতম দৃষ্টান্ত। কিন্তু রোম্যান্টিক নাটকে পুরুষকার বা মানুষের স্বাধীন মনোবৃত্তিই (free will) আত্মপরিণাম সংঘটিত করে, (স্বকর্মফলভুক্ পুমান।) শ্রী. এ. সি. ব্র্যাডলি যথার্থই বলেছেন: "The diction that with Shakespeare 'Character is destiny' is no doubt an exaggeration, and one that may mislead (for many of his tragic personages, if they had not met with peculiar circumstances, would have escaped a tragic end and might have lived fairly untroubled lives) but it is the exaggeration of a vital truth.'[১০]

৭. মেদেইয়া, হিপ্পোলুতস্ দ্রষ্টব্য।
৮. আলকেসতিস দ্রষ্টব্য।
৯. আরিস্তোতলের পোইএতিকে (Poetics. C. 25)
সোফোক্লেস বলেন, যেমনটি হওয়া উচিত-এই আদর্শে তিনি চরিত্র সৃষ্টি করেছেন আর এউরিপিদেস করেছেন যেমনটি হয়ে থাকে এই আদর্শানুসারে।
১০ Shakespearean Tragedy, Lecture 1, p. 13

চরিত্রই নিয়তি। ম্যাকবেথ, লীয়র এমন কি সদুদ্দেশ্যপ্রণোদিত ব্রুটাসের চরিত্রই (character issuing in action) তাঁদের বৃহৎ অথবা মহৎ শোচনীয় পরিণামকে, মহতী বিনষ্টিকে সম্ভব করে তুলেছে। ওথেলো অবশ্য কিছুটা ভাগ্যহত। গ্রীক ট্র্যাজেডিতে যদি নিয়তিই চরিত্র হয় (destiny is character, নিয়তিঃ কেন বাধ্যতে।) তাহলে বলা যায় যে রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডিতে চরিত্রই নিয়তি। পরম কথা কিছু বলছি না, কারণ ব্যতিক্রম আছে। আগামেমনোন, ক্ল্যুতাইমেস্ত্রা, আঁতিগোনে ফাইদরা স্বখাত সলিলে ডুবে মরেছেন, তবে দৈবের কারসাজিও আছে। দৈব ও পুরুষকার মিলিতভাবে জীবনের রথ টেনে নিয়ে চলেছে। কোথাও একের প্রাধান্য, কোথাও অপরের, কারণ দৈবাধীন হলেও গ্রীক ট্র্যাজেডিতেও দেখা যায় যে নায়কের ভুল বা ভ্রষ্টতার (নৈতিক ভ্রষ্টতা নাও হতে পারে) পথেই শনি প্রবেশ করে। আবার শেক্‌সপীয়রের নাটকে যে দৈব নেই তা নয়, তবে তা আকস্মিক ঘটনামাত্র (chance)। সেখানে দৈবের কারসাজি নেই।

উভয়বিধ নাট্যরীতির বিষয়বস্তু নির্বাচনের ক্ষেত্রেও পার্থক্য দুর্লক্ষ্য নয়। ক্ল্যাসিক্যাল নাটকে সাধারণতঃ গ্রীক পৌরাণিক কাহিনীই গৃহীত।[১১] নাট্যকারগণ মূল কাঠামো বজায় রেখে নব ভাব ও ভাবনা, চরিত্র ও ঘটনা যুক্ত করে একই কাহিনীর উপযোগী আভ্যন্তরীণ পরিবর্তন সাধন করেছেন, ঐক্য রক্ষা করেও তাকে বিচিত্র ও মনোহারী করে তুলেছেন। আয়সখুলসের খোএফোরস্‌' (হব্যবাহিগণ) সোফোক্লেসের 'এলেকত্রা' এবং এউরিপিদেসের 'এলেকত্রা'র ঘটনাসংস্থান ও চরিত্রচিত্রণের মধ্যে কতইনা পার্থক্য। একই নারী ক্ল্যুতাইমেস্ত্রা বিচিত্ররূপিণী, আবার ক্ল্যুতাইমেস্ত্রার মৃত্যুসংঘটনের মধ্যেও পার্থক্য আছে। এমনি করে দেখা যায় যে একই পরিচিত পৌরাণিক কাহিনী বিভিন্ন শিল্পীর হাতে বিভিন্ন রূপ পরিগ্রহ করেছে। অবশ্য এমনটি ঘটতে বাধ্য কারণ শিল্পসৃষ্টির ভিত্তিমূলে অপূর্ববস্তুনির্মাণক্ষমা প্রজ্ঞা এবং তা শিল্পীর ব্যক্তিত্বনিরপেক্ষ নয়।[১২] রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডিতে জীবনের সর্ব

১১. ফ্রুনিকাসের ফোয়নিস্‌সাই-তে (বিষয়বস্তু পারস্যযুদ্ধ) এবং মিল্যাটু-আলোসিস, (বিষয়বস্তু—আই-অনিয়া প্রদেশের বিদ্রোহ)—আয়সখুলসের পেরসাই এবং আগাথোনের আনথোস (কল্পিত কাহিনী)—এ চারিটি গ্রীক ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু পৌরাণিক নয়।

১২. Art has been pursuing the chimera attempting to

ক্ষেত্র থেকে বিষয়বস্তু সংগৃহীত। আবার ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু প্রধানতঃ ধর্ম, রাষ্ট্র ও পরিবারকে কেন্দ্র করে পরিস্ফুজিত, কদাচিৎ প্রেমাবেগকে গ্রহণ করা হয়েছে। কিন্তু দ্বিতীয় ক্ষেত্রে কাহিনী প্রেমাবেগ, উদ্দাম কামনা, ঈর্ষাকাতরতা, সম্মাননাবোধ এবং উচ্চাকাঙ্ক্ষাকে কেন্দ্র করে ঘুরপাক খাচ্ছে। জীবনের বিশালতর এবং অধিকতর পরিচিত ক্ষেত্রে রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির প্রতিষ্ঠা।

এ ছাড়া বিষয়বস্তুর উপস্থাপনাতেও পার্থক্য বিদ্যমান। ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডিতে কথাবস্তু (plot) এক এবং অখণ্ড; সংযত এবং সংহত, দেশকালের ধারায় অবিচ্ছিন্ন। স্বল্পতম অবিচ্ছিন্ন কালৈক্য (unity of time) দৃশ্যান্তরবর্জিত স্থানগত ঐক্য (unity of place) বিশেষভাবে লক্ষণীয়।[১৩] সব-ভোলানো, সব ডোবানো একটিমাত্র আদি-মধ্য-অন্ত-সমন্বিত কাহিনীর সংঘাতবিধ্বস্ত শোচনীয় রূপ কিন্তু অন্যত্র বহু-শাখায়িত বৈচিত্র্য, ব্যাপ্তি (কালগত, স্থানগত) প্রচণ্ড ঘাত-প্রতিঘাত এবং মহা অবক্ষয়-প্রধান বৈশিষ্ট্য।

রোম্যান্টিক নাটকে কেবল চরম সংকটকে উপস্থাপিত করা হয় না। ধীর অথবা দ্রুত লয়ে ঘটনাপরম্পরার মধ্যে দিয়ে কাহিনী শীর্ষসন্ধিতে (climax) উপনীত হয়েছে, তারপরে বিপরীত মুখে অবতরণ করে সর্বনাশা বিপর্যয়ে কাতাসত্রোফে (denoument) পৌঁছেছে। চরম সংকটের পূর্বাপর কোন ঘটনাই এখানে অনুপস্থিত থাকে না। কোথাও একাধিক কাহিনী (কিং লীয়র নাটকে গ্লস্টার কাহিনী, অবশ্য কমেডিতেই একাধিক কাহিনীর অবস্থিতি লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য) সমান্তরালভাবে কখনও সমমুখে কখনও বা বিষমমুখে অগ্রসর হয়ে বিষয়বস্তুকে পুষ্ট করে, সমুজ্জ্বল করে অথবা গতির তীব্রতা এবং

reconcile two opposites, the most slavish fidelity to nature and the most absolute independence, so absolute that the work of art may claim to be a creation. (Bracquemont)

১৩. কালগত-ঐক্য সূর্যের একবার পৃথ্বী-প্রদক্ষিণকাল বা তার কিছু বেশী সময়ে নিবদ্ধ। 'Whereas Tragedy endeavours to keep as far as possible within a single circuit of the sun or something near that'. Aristotle—On the Art of Poetry. Ingram Bywater. Ch. 5 Page 34.

নাটকীয় জটিলতা বৃদ্ধি করে। দেশকালের ধারা এখানে অবিচ্ছিন্ন নয়, অবচ্ছিন্ন, সুদৃঢ়সংহতি নয়, সুপরিব্যাপ্ত বৈচিত্র্য। 'একমেবাদ্বিতীয়ম্' নয়, এখানে বহুর মধ্যে এক। স্মর্তব্য রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির তৃতীয় অঙ্কের শেষে বা চতুর্থ অঙ্কের প্রথমে ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডির সূচনা এবং পঞ্চম অঙ্কের শোচনাতেই সমাপ্তি।

শেক্‌স্‌পীয়রের অন্যতম শ্রেষ্ঠ রোমান্টিক ট্র্যাজেডি 'ওথেলো'কে ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডির ছাঁচে ঢেলে ব্যাপারটি দৃষ্টান্তিত করা যেতে পারে। ট্র্যাজেডির প্রথম অঙ্কে ভিনিস নগরে ওথেলো-দেসদেমোনার গুপ্ত পরিণয়-কাহিনী নাট্যীকৃত, দ্বিতীয় অঙ্কের ঘটনাস্থল সাইপ্রাস, সেখানে দেখা যায় ওথেলোর জন্য দেসদেমোনার উৎকণ্ঠিত প্রতীক্ষা এবং নৌ-বিজয়ী বীর ওথেলোর ঐকান্তিক আগ্রহপূর্ণ সম্বর্ধনা—জীবনের পরম লগ্ন। তারপরে ইয়াগোর চক্রান্তজাত প্রতিটি মিথ্যা কদর্য অভিযোগে ধাপে ধাপে ওথেলোর মনে সন্দেহ ও তীব্র ঈর্ষাবিষের সঞ্চার, সংবৃদ্ধি, পরিশেষে সর্বনাশা বিস্ফোরণ ও চরম বিপর্যয়। আমাদের গ্রীক কবি এই কথাবস্তু নাট্যায়নে ওথেলোর উত্তেজনা যেখানে চরমে উঠেছে (৪র্থ অঙ্ক ১ম দৃশ্য) সেইখান থেকে শুরু করতেন এবং আবেগ-প্রচণ্ড মুহূর্তগুলি উপস্থাপিত করে কথাবস্তুকে সর্বনাশা পরিণামে পৌঁছে দিতেন।[১৪] এমনই কেন্দ্রানুগ এবং একাগ্রমুখী ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডির উপস্থাপনা।

আবার যদি কোনও ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডির রোমান্টিক রূপান্তর সাধন করা যায় তাহলে কী ঘটে দেখা যেতে পারে। এক্ষেত্রে সোফোক্লেসের 'ওইদিপোউস তুরান্নোস' নাটক গ্রহণ করা গেল। শেক্‌স্‌পীয়র এই নাটক উপস্থাপনায় হয়তো নিম্নলিখিত পরিকল্প (scheme) গ্রহণ করতেন :—

প্রথম অঙ্ক :—থেবাই-এর রাজা লায়সের কাছে তাঁকে সাবধান করে দিয়ে প্রত্যাদেশ এল যে যদি তাঁর কোন পুত্র জন্মগ্রহণ করে তবে তার হাতে রাজার মৃত্যু সুনির্ধারিত। শিশু ওইদিপোউসের জন্ম, কিথাইরন পর্বতে

রবীন্দ্রনাথের মালিনী, মুক্তধারা, ডাকঘর নাটকে কিছুটা কালসংহতি রক্ষা করা হয়েছে। ডাকঘর, রক্তকরবী, মুক্তধারা নাটকত্রয়ে স্থানসংহতি লক্ষণীয়।

১৪. এ. ই. হেগ রচিত The Tragic Drama of the Greeks. Ch. V. P. 338,

বদ্ধপদ অবস্থায় নির্বাসন (বদ্ধপদ বলেই ওইদিপোউস নাম) এবং ফিরিয়ে আনয়ন প্রভৃতি ঘটনাগুলি দৃশ্যায়িত হত।

দ্বিতীয় অঙ্ক :—ওইদিপোউস যৌবনে উপনীত হলেন। তাঁর পিতৃকুল সম্বন্ধে সন্দিহান হয়ে সত্যনির্ধারণে দেলফি-যাত্রা করে প্রত্যাদেশ শুনলেন যে তিনি পিতৃহত্যা করবেন এবং মাতৃদেবীকে বিবাহ করবেন। এই দুরদৃষ্টের হাত থেকে নিষ্কৃতি পাবার জন্য দেশত্যাগ করে যাবার পথে পিতৃদেব লায়য়ুসের সঙ্গে তাঁর সাক্ষাৎ ঘটল এবং কলহ উপস্থিত হওয়ায় সম্পূর্ণ অজ্ঞাতসারে তিনি পিতৃদেবকে হত্যা করে বসলেন।

তৃতীয় অঙ্ক :—তিনি থেবাই নগরে স্ফিঙ্কস-এর (নারীশিরঃসিংহমূর্তি) সম্মুখীন হয়ে তাঁর হেঁয়ালি বাক্যে সদুত্তর দান করে তার নির্যাতন থেকে নগরবাসীদের রক্ষা করলেন এবং প্রতিদানে তিনি রাজপদে অভিষিক্ত হলেন। সেই দেশের রাণী (তাঁর মাতৃদেবী) য়োকাস্তের সঙ্গে তাঁর পরিণয় সাধিত হল।

চতুর্থ ও পঞ্চম অঙ্ক :—সোফোক্লেসের সমগ্র নাটকীয় কাহিনী। অবশ্য পরিশেষে যে সুদীর্ঘ খেদোক্তি আছে তা সংক্ষেপিত হত।[১৫] প্রসঙ্গতঃ মনে রাখা দরকার যে প্রতিটি অঙ্কই দর্শকগণ সম্মুখে উপস্থিত করা হত।

রবীন্দ্রনাথের 'রাজা ও রাণী' নাটককে যদি ক্ল্যাসিক্যাল কাঠামো দেওয়া যায় তা হলে কী ঘটে ? এ সম্বন্ধে পাঠকের কৌতূহল জাগতে পারে। আমাদের মনে হয়, কোন গ্রীককবি যদি এ কাহিনী নিয়ে নাটক রচনা করতেন তাহলে তিনি চতুর্থ অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে রবীন্দ্রনাথের মতে যেখানে যথার্থ নাট্যপরিণতি দেখা দিয়েছে সেইখান থেকে শুরু করে সুমিত্রার মৃত্যু পর্যন্ত অথবা শেষ পর্যন্ত ঘটনাপ্রবাহকে গ্রহণ করতেন। বলা বাহুল্য ইলা ও কুমারের কাহিনী সম্পূর্ণ ভাবে না হইলেও অনেকাংশে বর্জিত হত। প্রসঙ্গতঃ 'মালিনী'র কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। এই নাটিকার বিরল-ঘটনা গ্রীক সাহিত্যের রসজ্ঞ ট্র্যাভেলিয়ানকে গ্রীক নাটকের কথা স্মরণ করিয়ে দিয়েছিল।[১৬] স্মর্তব্য—আঙ্গিকের দিক থেকে তো বটেই ; বিষয়বস্তুর দিক

১৫. এফ. এল. লুকাস রচিত 'Tragedy" ৭৮ পৃঃ

১৬. 'তারপরে একদিন ট্রেভেলিয়ানের মুখে এর সম্বন্ধে মন্তব্য শুনলুম। তিনি কবি ও গ্রীক সাহিত্যের রসজ্ঞ। তিনি আমাকে বললেন এই নাটকে তিনি গ্রীক নাট্যকলার প্রতিরূপ দেখেছেন। মালিনীর সূচনা দ্রষ্টব্য।

থেকেও এই নাটিকার সঙ্গে গ্রীক ট্র্যাজেডির মিল আছে। ধর্মবিপ্লব এই নাটিকার বিষয়বস্তু। এ ছাড়া রবীন্দ্রনাথের সাংকেতিক নাটক এবং নৃত্যনাট্যগুলিতে গ্রীক নাটকের প্রতিরূপ লক্ষ্য করা যেতে পারে। গ্রীক নাটকে দৃশ্যপটাদির বালাই ছিল না। রবীন্দ্রনাথ সাংকেতিক নাটকে একটিমাত্র দৃশ্যপট ব্যবহার করেছেন, নৃত্যনাট্যে পশ্চাৎভূমিকায় একটি মাত্র যবনিকা ব্যবহার করতেন। 'তপতী'র ভূমিকায় দৃশ্যপটের সম্পর্কে কঠোরতম বিরুদ্ধ মন্তব্য প্রকাশ করেছেন। "অভিনয় ব্যাপারটা বেগবান, প্রাণবান, গতিশীল। দৃশ্যপটটা তার বিপরীত; অনধিকার প্রবেশ করে সচলতার মধ্যে থাকে সে মূক, মূঢ়, স্থাণু; দর্শকের চিত্তদৃষ্টিকে নিশ্চল বেড়া দিয়ে সে একান্ত সংকীর্ণ করে রাখে।[১৭] প্রাচীন ভারতীয় নাট্যমঞ্চের সঙ্গে গ্রীক রঙ্গমঞ্চের সাদৃশ্য আছে। ক্ল্যাসিক্যাল রীতির এটি অন্যতম বৈশিষ্ট্য। সংস্কৃত নাটকের সঙ্গে গ্রীক নাটকের অন্য একটি সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। গ্রীক নাটকে হত্যাকাণ্ডাদি দর্শকসম্মুখে উপস্থাপিত করা হত না। সাহিত্য-দর্পণকার নাটকে হত্যাব্যাপার নিষিদ্ধ বলেছেন। নিষিদ্ধ ব্যাপারের কয়েকটি এই শ্লোকাংশে প্রকাশিত হয়েছে :—

দূরাহ্বানং বধো যুদ্ধং রাজ্যদেশাদিবিপ্লবঃ।
বিবাহ ভোজনং শাপোৎসর্গৌ মৃত্যুরতং তথা।[১৮]

রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডিতে বা রবীন্দ্রনাটকে এই নীতি অনুসৃত হয়নি। দেস-দেমোনার হত্যা বা সুপ্রিয়ের মৃত্যু দর্শকসম্মুখে নাট্যায়িত হয়েছে।

দেশকালের সুদৃঢ় সংহতি থাকায় ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডিতে চারিত্রিক পরিবর্তন সম্ভব নয়, চরিত্র অনেকটা নির্দিষ্ট কাঠামোর মধ্যে; পূর্বাপর বিবর্তনহীন। চব্বিশ ঘণ্টার মধ্যে কী বিবর্তন ঘটবে? সূচনা থেকে পরিণতি বিশেষ কোন পরিবর্তন নেই, চরিত্রের সহজ ও সাধারণ রূপ। সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণ নেই। নায়কনায়িকাবৃন্দ মানবসমাজের প্রতিভূ বা মুখপাত্র; কয়েকটি বলিষ্ঠ রেখার আঁচড়ে প্রাণবন্ত ও সাবলীল। ব্যক্তিরূপের বিকাশে সমুজ্জ্বল নয়। কিন্তু রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডিতে দেশকালের অবিচ্ছিন্নতা চরিত্রের বিনাশ অথবা বিকাশ উভয়কেই অবশ্যম্ভাবী করে তোলে।

১৭. তপতীর ভূমিকা দ্রষ্টব্য।
১৮. সাহিত্য দর্পণ :—ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ, সপ্তম অনুচ্ছেদ।

শেকস্‌পীয়রের 'ম্যাকবেথে' ঘটেছে ম্যাকবেথ চরিত্রের বিনাশ ও কিং লীয়রে লীয়র চরিত্রের বিকাশ। একজন সমালোচক যথার্থই বলেছেন :—The heroes and heroines are drawn in broad and general outline, and not in minute detail, They resemble types of humanity. rather then separate personalities"[১৯] অথবা "Their characters are typical figures, like those of the French Stage, they have none of the strongly marked personality of Shakespeare's men and women."

ফরাসী রঙ্গমঞ্চের ছাঁচে-ঢালা তাদের চরিত্ররূপ, শেকস্‌পীয়রের সৃষ্ট চরিত্রের মত তারা বলিষ্ঠ ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যভূয়িষ্ঠ নয়। তবে সাধারণ মানবরূপ বলে যে তারা জীবন্ত ছিল না বা সহানুভূতি আকর্ষণে অক্ষম ছিল তা নয়। ওইদিপোউস, আঁতিগোনে, মেদেইয়া, ফায়িদরা বা আগামেমনোনের অদৃষ্ট-পরিণাম দর্শকমনকে গভীরভাবে নাড়া দেয়, চোখে জল ভরে আসে। ওইদিপোউসের অন্তিম আর্তনাদ সহস্র সহস্র যোজন-বিস্তৃত কালের ব্যবধান পেরিয়ে আজিও দর্শকচিত্তে অশ্রুর আলোড়ন তোলে। ওইদিপোউস মহাকালের অলিকলাঞ্ছন মহাশিল্প। প্রোমেথেয়ুস তো অভিভূত করে ফেলেনই যদিও তিনি ক্রুশবিদ্ধ খ্রীষ্টের আদিস্বরূপ। কিন্তু রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডিতে ব্যক্তিরূপের পূর্ণতম অভিব্যক্তি, সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ঘনসন্নিবিষ্ট রেখাঙ্কনে এবং বর্ণাঢ্য-বিকাশে তা সমুজ্জ্বল। সেখানে খরদীপ্তি ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য। শেকস্‌পীয়রের চরিত্রসৃষ্টির রহস্য ব্যক্তিরূপের ভূমিকায় বিশ্বরূপের বিদ্যুৎ-বিকাশ। বলা বাহুল্য এইরূপ সৃষ্টিই মহৎ শিল্পের লক্ষণ। আরও কথা আছে মুখোশাবরণ ভেদ করে অভিনেতা কেমন করে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম মানসপরিবর্তন দৃষ্টিগ্রাহ্য করে তুলবে? ললাটের কুঞ্চনে, বক্রহাসির তীক্ষ্ণতায়, স্মিতহাসির লাবণ্যে বা অট্টবিদ্রূপের ভ্রূভঙ্গবিক্ষেপে যে মানস-বিকার বা বিকাশ সম্ভব তা ক্ল্যাসিক্যাল রীতিতে ঘটতে পারে না। তাই দেখা যায় গ্রীক ট্র্যাজেডিতে ব্যক্তির ক্ষয়ে সমষ্টির জয়। এর থেকে সহজেই অনুমেয় যে রোম্যান্টিক নাটকে অন্তরের গহনতম রহস্য প্রকাশিত হতে পারে। শুধু তীব্র আবেগ নয়, দ্বন্দ্ববিক্ষত

১৯. এ. ই. হেগ রচিত The Tragic Drama of The Greeks. Ch. 5. pp. 33?-34.

হৃদয়ের শোণিত-হাহাকার সর্বত্র বাণীময় না হয়েও আত্মপ্রকাশ ঘটাতে পারে। রাজা ওইদিপোউসের আত্মার আর্তনাদ, আইয়াসের হাহাকার রোম্যান্টিক নাটকে সহজপ্রকাশ্য। ওথেলো বা কিং লীয়র নাটকে তার সার্থক রূপায়ণ আছে। কিন্তু হ্যামলেটের হৃদয়দ্বন্দ্বকে ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডিতে মূর্ত করা সম্ভব কি? কেউ হয়তো এউরিপিদেসের 'মেদেইয়া' বা আগামেমনোনের কথা উল্লেখ করবেন। দ্বন্দ্ববিক্ষত আত্মার শোচনীয় রূপ, আগামেমনোন (ইফিগেনাইয়া এল আউলিদি) এবং মেদেইয়া চরিত্রে প্রকাশিত এবং এ-কথা বলা যায় যে পরবর্তীকালে কয়েকটি শ্রেষ্ঠ রোম্যান্টিক নাটক, হ্যামলেট ম্যাকবেথ এবং ফাউস্টের ভিত্তিভূমি এইখানেই রচিত হয়েছে। এক্ষেত্রে আমাদের বক্তব্য যে এউরিপিদেসের ট্র্যাজেডি রোম্যান্টিক লক্ষণাক্রান্ত।

ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডিতে ঘটনা অপেক্ষা রটনার প্রাধান্য। অর্থাৎ ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডি যত বাণীমুখর ততটা কর্মপ্রখর নয়। ঘটনা সেখানে ঘটে দৃষ্টির আড়ালে, মৃত্যুর আর্তকণ্ঠ শোনা যায়, বীভৎসতা চোখে পড়ে না। পরে মৃতদেহ দৃশ্যান্বিত করা হয় এবং ঘটনা দূতমুখে অথবা কোরাসের (খোরস) মাধ্যমে দর্শকবৃন্দের কাছে প্রতিবেদিত হয়। ক্লুতাইমেস্ত্রা স্বামী আগামেমনোনকে অথবা ওরেসতস মাতাকে হত্যা করেছেন আমরা তার বেদনাময় শ্রুতিরূপ পেয়েছি কিন্তু ভয়ংকর দৃশ্যরূপ পাইনি। ফায়িদরা বা য়োকাস্তের মৃত্যুঘটনাও নেপথ্যসাধন, সাক্ষাৎদর্শন নয়। আগামেমনোনের মৃত্যুঘটনা দৃষ্টান্তরূপে উদ্ধৃত করা যাক :—

আগামেমনোন : (নেপথ্যে) ওঃ ওঃ আমি সাংঘাতিক ভাবে আহত।
এখানে এই প্রাসাদের মধ্যে।

কোরাস : (রঙ্গমঞ্চে) চুপ, কে চীৎকার করে? কে আহত।
কার পরে সাংঘাতিক আঘাত নেমেছে?

আগামেমনোন (নেপথ্যে) হা ভগবান, আবার আঘাত।
আঃ মৃত্যু।

বীভৎস ঘটনা উপস্থাপিত করা সেখানে শুধু রীতিবিরুদ্ধই ছিল না, রুচি-বিরুদ্ধও ছিল। But scenes of active violence and brutal outrage, such as the Elizabethan dramatists delighted to exhibit are rarely admitted, and in the whole of the extant Greek tragedies

there are only two examples of a sudden death upon the stage."[২০]

যে দুটি মৃত্যুঘটনার কথা বলা হয়েছে তার একটি হচ্ছে সোফোক্লেসের 'আইয়াস' নাটকে আইয়াসের আত্মহত্যা। এই ভয়ংকর দৃশ্যটি দর্শকসম্মুখে উপস্থাপিত করা হয়েছে। তিনি তরবারিমুখে আত্মদান করেছেন। তাঁর মর্মান্তিক শেষ-স্বগতোক্তির শেষ কয়েক ছত্র উদ্ধৃত করা গেল :—

মরণ, মরণ, হে বন্ধু মরণ,
আজি হতে তোমা কাছে লইনু শরণ।
যেখানেই যাই তোমা সাথে হবে মোর
পরম মিলন। ফেলিব না আঁখিলোর।
উজ্জ্বলাভ দিবসের একা ভ্রাম্যমাণ
দিব্যজ্যোতিঃ বিশ্বপ্রাণ আদিত্য মহান,
তোমা কাছে এই মোর শেষ নিবেদন
আর কভু হেরিব না তোমার আনন,
বিদায়, বিদায় দেব! মোর জন্মভূমি—
সালামিসের্ সুপবিত্র প্রান্তর চুমি,
বিদায়, বিদায়! গার্হপত্য অগ্নিপূত
গৃহ মোর, আথেনাই ভুবন-বিশ্রুত-
কীর্তি, লইনু বিদায়। সমভূমি ট্রয়
নদনদী প্রস্রবণ, ভ্রাতৃগণ জয়,
হোক তোমাদের জয়। মিনতি আমার—
ভুলো না আমারে। ইহ-জীবনের সার
পালয়িতা মোর, শোন আয়াস বচন,
অতঃপর হবে মোর নিত্য আলাপন
অদৃশ্য আত্মার সাথে। তোমাদের মত
নহে তারা দৃশ্যমান ধরণী-বিতত।[২১]

২০. এ. ই. হেগ রচিত The Tragic Drama of The Greeks Ch, V. pp. 325-26.

২১. সোফোক্লেসের আইয়াস নাটকে আইয়াসের শেষ স্বগতোক্তির শেষ অংশ, ছত্রসংখ্যা—৮৫৫-৮৬৬।

মিনতির কারুণ্য মৃত্যুর বীভৎসতাকে ছাড়িয়ে যায়। এউরিপিদেসের নাটকে ইভাদনের আত্মহত্যা রঙ্গমঞ্চে অনুষ্ঠিত দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত।

রাজা ওইদিপোউস তাঁর দুর্ভাগ্যের কথা জানতে পেরে স্বহস্তে চোখের মণি গেলে দিয়ে অন্ধ হয়েছেন। দর্শকগণ অন্ধরাজকে দেখতে নারাজ নয় কিন্তু চোখ গেলে-দেওয়ার দৃশ্য তাদের কাছে অশোভন ও অবাঞ্ছিত। বস্তুতঃ এ ঘটনা চোখের আড়ালেই ঘটেছে কিন্তু কিং লীয়র নাটকে গ্লস্টারের চক্ষুরুৎপাটনারূপ মর্মান্তিক ঘটনা দৃশ্যান্বিত হয়েছে। প্রসঙ্গতঃ গিরিশবাবুর বিল্বমঙ্গল স্মরণীয়। ট্র্যাজেডিসাহিত্যে সম্ভবতঃ একক এবং অনন্য বীভৎস কাণ্ড, দেসদেমোনার হত্যা শেকস্‌পীয়র দর্শকসম্মুখে উপস্থাপিত করেছেন। পাইকারি হারে মৃত্যু বা হত্যাকাণ্ড রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির জাতিগত বৈশিষ্ট্য। ওথেলো নাটকের শেষে লোডোভিকোর উক্তি—'Look on the tragic loading on this bed.'[২২] শেক্‌সপীয়রের তথা এলিজাবেথীয় যুগের ট্র্যাজেডি সম্বন্ধে সর্বাংশে প্রযোজ্য। তাছাড়া স্বল্পসংখ্যক ঘটনা এখানে রটনা, বস্তুতঃ কার্যের বন্যা বয়ে গিয়েছে। শ্রুতিগ্রাহ্য নয়, সব কিছু দৃষ্টিগ্রাহ্য করে তোলাই নাট্যকারগণের প্রধান লক্ষ্য। ক্ল্যাসিক্যাল রীতির বিরুদ্ধে এইখানেই রোম্যান্টিকরীতির সব থেকে বড় বিদ্রোহ। 'Prodigality of action,' 'elbows of action' নয়। ঘটনার উপর আত্যন্তিক জোর দেওয়াতে সময় সময় ঘটনা ঘটনার ভেংচানিতে পরিণত হয়েছে। উদাহরণ-স্বরূপ যুদ্ধদৃশ্যের উল্লেখ করা যেতে পারে সেখানে 'a pair of scene-shifters and a couple of candle snuffers' দ্বারা বিরাট সৈন্যবাহিনীকে উপস্থাপিত করা হয়েছে। অবশ্য ঐতিহাসিক নাটকের ক্ষেত্রেই এ বস্তুর প্রাধান্য ছিল। যাই হোক ঘটনার প্রাধান্য এখানে অনস্বীকার্য।

ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডি সর্বত্র কোরাস-প্রাণ না হলেও কোরাস-বাহন। সেখানে শুধু দ্বন্দ্ব নয়—নৃত্যগীত ও কাব্যের সমাহার দ্বন্দ্ব। ঘটনার ধারা এই ত্রয়ীর কাঁধে ভর দিয়ে এগিয়ে চলে। অন্যত্র কদাচিৎ কোরাস আছে কিন্তু পরিবর্তে যা আছে তার কাব্যৈশ্বর্যের তুলনা নেই। আমি, বিশেষ করে, শেক্‌সপীরীয় নাটকের স্বগতভাষণগুলির কথা বলছি। চিন্তার ঐশ্বর্যে, ভাবের মহিমায়, বেদনার গভীরতায় এবং শিল্পের সৌন্দর্যে এগুলি

২২. ওথেলো, ৫ম অঙ্ক, দ্বিতীয় দৃশ্য, ছত্রসংখ্যা—৩৬৬।

রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির অমৃত ফল। মন বুদ্ধি অহংকার এবং চিত্তের অপূর্ব সমন্বয়।[২৩] মনের কার্য সংশয়, বুদ্ধির নিশ্চয়, অহংকারের গর্ব এবং চিত্তের স্মৃতির একত্র প্রকাশ। এগুলি হয়তো ঘটনার দ্রুতিকে স্তিমিত করে, হয়তো বা ব্যাহত করে তবু এগুলি বর্জন করার কথা কল্পনা করাই যায় না। চরিত্রের দুরবগাহ রহস্য উদ্‌ঘাটনের চাবিকাঠি এইখানেই আর চরিত্ররহস্য উপস্থাপিত করাই তো রোম্যান্টিক নাটকের অন্যতম প্রধান বৈশিষ্ট্য। এ ছাড়া শেক্‌সপীয়রসৃষ্ট চরিত্রগুলির মধ্যে যে কল্পনাবিভোরতা লক্ষ্য করা যায় তাতে মুগ্ধ না হয়ে পারা যায় না। বস্তুতঃ এই কল্পনা-বিভোরতাই পাঠক বা দর্শকচিত্তে বেদনার ঢেউ তোলে এবং মহাদুর্বৃত্ত আমাদের সহানুভূতির পাত্র হয়ে ওঠে। ম্যাকবেথ দুর্বৃত্ত হলেও সহানুভূতির পাত্র অবশ্য ক্ল্যাসিক্যাল নাটকেও কিছু কিছু অনুরূপ স্বগত-ভাষণ আছে।

তবে কোরাসের সঙ্গে এগুলির পার্থক্য আছে। কোরাস কোন কোন নাটকে অন্যতম নাটকীয় চরিত্ররূপে অভিনয় করেছে! কোথাও বা নাটকের বহিরঙ্গনে এসে দাঁড়িয়েছে, কিন্তু স্বগতভাষণগুলি চরিত্রের অচ্ছেদ্য অঙ্গ। নাটকের সঙ্গে মিলেমিশে একাকার হয়ে গিয়েছে। এগুলির বর্জনে নাটকের কাঠামোই ভেঙে পড়বে—চরিত্র তো বটেই।

ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডির পরিবেশ আবেগময়, উৎকণ্ঠাবিধুর ও গুরুত্বপূর্ণ। সেখানকার আকাশ জুড়ে পুঞ্জিত মেঘের ঘটা, বজ্র ও বিদ্যুচ্চমকের সমারোহ কিন্তু মেঘাবরণ ঠেলে স্নিগ্ধ সূর্যালোকের কচিৎ চকিত দীপ্তি নেই। তার কারণ আছে, ট্র্যাজেডির অভিনয় শেষে সাতুরের (The satyric drama) অভিনয় হত, সেখানে হাস্যরসের অভাব ছিল না। প্রাচীনেরা বোধ করি জীবনটাকে এমন ভাবেই দেখেছিলেন। তাই তাঁদের রচনায় 'কান্নাহাসির দোলদোলানো পৌষ-ফাগুনের পালা' সহজ-লক্ষ্য নয়। একদিকে ছিল দুঃখসমুদ্রের তরঙ্গভীষণ উত্তালতা আর অন্যদিকে হাস্যরসের তরলকল্লোল। এউরিপিদেসের 'আলকেসতিস' কিছুটা ব্যতিক্রম। সেখানে আলো-আঁধারি ভাব। গাম্ভীর্যের সঙ্গে লঘু চপলতার (Seriousness and grotesqueness)

২৩. মনোবুদ্ধিরহঙ্কারশ্চিত্তং করণমান্তরম্।
সংশয়ো নিশ্চয়ো গর্বঃ স্মরণং বিষয়া ইমে॥

মিশ্রণ ঘটেছে। পিতা ফেরেসের সঙ্গে আদমেতুসের সংলাপের[২৪] মধ্যে যে নির্লজ্জ ধৃষ্টতা এবং হেরাকেলসের আনন্দময় ইন্দ্রিয়সেবার (যা সাতুরদের মত স্থূল ইন্দ্রিয়বিলাস নয়) মধ্যে যে উচ্ছলতা[২৫] তার মধ্যে হাস্যরস অতিমাত্রায় পরিস্ফুট হয়েছে। অবশ্য আলকেসতিস পুরোপুরি ট্র্যাজেডি-নয়, ট্র্যাজি-কমেডি।[২৬] কিন্তু রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডি অনেকখানি মাটিঘেঁষা। স্বাভাবিক-ভাবে জীবনে যা ঘটে সেখানে তা স্বীকৃত। তাই সেখানে কৌতুকরস (humour) এমন কি কিম্ভুতরসকেও (grotesqueness) ট্র্যাজেডির গুরু-গম্ভীর পরিবেশের সঙ্গে মিলিয়ে মিশিয়ে নেওয়া হয়েছে। দুটি ধারায় এদের মিশ্রণ ঘটেছে, অবশ্য কৌতুকরস স্বরূপতঃ ট্র্যাজেডির সগোত্র। নিম্নস্তরে গম্ভীর বিষয়ের পাশাপাশি কৌতুককর কাহিনী স্থাপন করা হয়েছে। দুটি মিলিয়ে তা জৈবিক সমগ্রতা লাভ করেনি। নাট্যকার মিডিলটনের চেঞ্জলিং নাটক তার প্রকৃত দৃষ্টান্ত। উন্নতস্তরে দুইটি মিলিয়ে একাকার হয়ে গিয়েছে। শেকস্‌পীয়রের ট্র্যাজেডিতে তার বিচিত্র রূপায়ণ। ম্যাকবেথের দ্বাররক্ষকের দৃশ্যে, হ্যামলেটে কবরখননের দৃশ্যে কবরখননকারীদের লঘু এবং গ্রাম্য হাস্য-পরিহাস, গান, কিং লীয়রে ঝড়ের দৃশ্যে বয়স্যের পরিহাসসুলভ সংলাপ ও গান কোথাও এতটুকু বেমানান হয়নি, বা ট্র্যাজেডির গাম্ভীর্যকে ক্ষুণ্ণ করে নি। এ যেন ট্র্যাজেডির ঘনরন্ধ্রচ্যুত তপনের স্নিগ্ধ জ্যোতিঃরেখা। ট্র্যাজেডির ঘন অন্ধকারকে ঘনতর করে তুলেছে।

২৪. এউরিপিদেস—আলকেসতিস ছত্রসংখ্যা—৬০৬-৬৭০।

২৫. এউরিপিদেস—আলকেসতিস ছত্রসংখ্যা—৭৭৩-৮০২।

২৬. কারো কারো মতে; The play is somewhat satyre llke. It ends in rejoicing and gladness against the tragic convention ...Gilbert Murray, The Alcestis. Introduction, page vii, কিন্তু প্রশ্ন থেকে যায়, আদমেতুস কি ঠিক আগেকার আলকেসতিসকে ফিরে পেয়েছিলেন? অথবা আলকেসতিস কি আগেকার মত সহজ হতে পেরেছিলেন? কবির অদ্ভুত কৃতিত্ব যে তিনি আলেকেসতিসকে বাক্যহীনা করে রেখেছেন। মারে সাহেব অবশ্য বলেছেন: 'for all tradition knows that those new risen from the dead must not speak.' It will need a long *rite de-passage* before she can freely commune with this world again." p. xiv কাজেই কৌতুকরসের প্রবাহ থাকলেও আলকেসতিস কি ট্র্যাজেডি নয়?

জীবন নিছক দুঃখও নয় আবার নিছক সুখও নয়, একই কালে উভয়ের টানা-পোড়েনে গড়ে ওঠে। রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডিতে এ সত্যের সম্যক প্রকাশ। তার ব্যাপকতর ক্ষেত্রে বৈচিত্র্যসাধন এবং দর্শকগণের তীব্র মানস-উত্তেজনাকে প্রশমিত করবার জন্যও এর প্রয়োজনীয়তা কম নয়। রবীন্দ্রনাথ তাঁর বঙ্কিমচন্দ্র[২৭] প্রবন্ধে বলেছেন: "হাস্যজ্যোতির সংস্পর্শে কোন বিষয়ের গভীরতার গৌরব হ্রাস হয় না, কেবল তাহার সৌন্দর্য এবং রমণীয়তার বৃদ্ধি হয়, তাহার সর্বাংশের প্রাণ এবং গতি যেন সুস্পষ্টরূপে দীপ্যমান হইয়া উঠে।" উক্তিটির যাথার্থ্য স্বীকার্য। উৎকৃষ্ট হিউমার-জাতীয় হাস্যরসের সার্থকতা এইখানে। পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ কবিগণের রচনায় তার প্রমাণ আছে।

রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডিতে নানান মানুষ, নানান চরিত্র এবং নানান সমস্যা। সেখানে মানুষের বিশ্বরূপদর্শন, বিশেষ করে শেকস্‌পীয়রের নাটকে; তাই সেখানে বাক্‌রীতিরও বিচিত্ররূপ। যথাযথ শব্দপ্রয়োগে শ্রুতিমধুর ধ্বনি-উৎপাদনে এবং অব্যর্থ অর্থব্যঞ্জনায় ও সার্থক রসসৃষ্টিতে এই বাক্যরীতির তুলনা নেই। শেকস্‌পীয়র সহস্রাধিক চরিত্র সৃষ্টি করেছেন, কিন্তু একটিরও পুনরাবৃত্তি নেই, তাঁর বাক্যরীতিরও পুনরুল্লেখ নেই। এ ক্ষেত্রে তাঁর শক্তি ঐশ্বরিক। প্রকৃতি স্বয়ং যেন তাঁর হাত দিয়ে লিখে গেছেন। প্রত্যেকটি চরিত্রের বাক্‌রূপ তার ব্যক্তিত্বের স্পর্শে সমুজ্জ্বল। হ্যামলেট, ম্যাকবেথ, ওথেলো, লীয়র একইভাবে কথা বলেন নি, এমন কি দুর্বৃত্ত চরিত্র ইয়াগো এবং এডমণ্ডের বাক্‌রীতিরও পার্থক্য আছে। প্রত্যেকের কথা বলার ভঙ্গীর মধ্যে চারিত্রিক স্বাতন্ত্র্য বর্তমান। শেকস্‌পীয়র প্রয়োজনমত সরল চলতি কথ্যভাষা এবং শিষ্টজনের অলংকৃত ভাষণ একাধারে প্রয়োগ করেছেন। শ্লীলতা, অশ্লীলতার প্রশ্নও তিনি গ্রাহ্য করেন নি। কোনও বাঁধাধরা পূর্ব-প্রচলিত বাগ্‌বিধিকেও তিনি মেনে নেন নি। চরিত্রকে রূপদান করাই তাঁর উদ্দেশ্য ছিল। তাই সে ক্ষেত্রে তিনি স্বাধীন বিহার করেছেন। তাই বলে তিনি স্বাধিকারপ্রমত্ত নন। সমস্ত রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির ক্ষেত্রে এ-কথা সাধারণভাবে প্রযোজ্য।

কিন্তু ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডিতে বাক্‌-রীতি প্রাঞ্জল হলেও কৃত্রিম, এলায়িত এবং প্রচলিত রীত্যনুযায়ী। জনসাধারণের ভাষার সঙ্গে তার কোন

২৭. বঙ্কিমচন্দ্র—আধুনিক সাহিত্য—রবীন্দ্রনাথ।

সংযোগই নেই। একজন বিদগ্ধ সমালোচকের কথা উল্লেখ করে প্রসঙ্গ শেষ করি :—

"Greek poetry, as many critics have pointed out, though unsurpassed for the truthfulness and simplicity of its general tone, was elaborate and artificial in form. It was written for the most part in a conventional sort of diction, widely removed from the ordinary language of the people."[২৮]

উপসংহারে বলা যায় যে ধর্মাশ্রয়িতা, নিয়তি-বিধান, (Destiny is character) সরলতা, দৃঢ়পিনদ্ধ কায়াগঠন, সুষমা, দেশকালের অবিচ্ছিন্ন ধারা এবং শাখাবিহীন একক কথাবস্তু, স্বল্পরেখ চরিত্রসৃষ্টি সর্বোপরি নৈতিক পূর্ণতা ও কলাসৌষ্ঠবের সমন্বয় ক্ল্যাসিক্যাল ট্র্যাজেডির কুললক্ষণ আর ঐহিকতা, বৈচিত্র্য, ব্যাপ্তি, দ্বন্দ্বসংকুল ঘটনাবর্ত, চরিত্রই নিয়তিনীতি—Character is destiny—(স্বকর্মফলভুক্‌পুমান্‌) ও অন্তর্মুখিতা রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডির স্বভাবধর্ম।

২৮. এ. ই. হেগ প্রণীত The Tragic Drama of the Greeks. Ch. V. Page 364.

ট্র্যাজেডির তত্ত্ব ও রূপ

পরিশিষ্ট

(পূর্বানুবৃত্তি)

যে কোরাসসমূহ এবং নাট্যাংশ-বিশেষ য়ুরোপীয় নাটক এবং কাব্যনাটক হতে গৃহীত হয়েছে সেগুলির মূল রূপ এবং Murder in the Cathedral নাটকের শেষ কোরাস ও তার তর্জমা এখানে উদ্ধৃত হয়েছে।

The last chorus of King Henry The Fifth

William Shakespeare

Cho. Thus far, with rough and all-unable pen,
Our bending author hath pursu'd the story,
In little room confining mighty men,
Mangling by starts the full course of their glory,
Small time, but, in that small, most greatly lived
This star of England. Fortune made his sword ;
By which the world's best garden he achieved,
And of it left his son imperial lord.
Henry the Sixth, in infant bands crown'd king
Of France and England, did this king succeed ;
Whose state so many had the managing
That they lost France and made his England bleed ;
Which oft our stage hath shown ; and for their sake,
In your fair minds let this acceptance take. (Exit)

Samson Agonistes

Milton

Chor. All is best, though we oft doubt.
What th' unsearchable dispose
Of Highest Wisdom brings about,
And ever best found in the close.
Oft he seems to hide his face,
But unexpectedly returns
And to his faithful champion hath in place
Bore witness gloriously whence Gaza mourns,
And all that band them to resist
His uncontrollable intent :
His servants he, with new acquist
Of true experience from this great event,
With peace and consolation hath dismissed,
And Calm of mind, all passion spent.

Samson Agonistes. II. 1745—1758

Prometheus Unbound

P. B. Shelley

Chorus of Spirits
From unremembered ages we
Gentle guides and guardians be
Of heaven-oppressed mortality ;
And we breathe, and sicken not,
The atmosphere of human thought :
Be it dim, and dank, and gray,
Like a storm-extinguished day,
Travelled o'er by dying gleams ;
Be it bright as all between
Cloudless skies and windless streams,
Silent, liquid, and serene ;
As the birds within the wind,
As the fish within the wave,
As the thoughts of man's own mind
Float through all above the grave ;
We make there our liquid lair,
Voyaging cloudlike and unpent
Through the boundless element :
Thence we bear the prophecy
Which begins and ends in thee !

Act I. Ll, 673-91

Merope

Arnold

The Chorus.
Not to thee only hath come str. 6. 505.
Sorrow, O Queen, of mankind.
Had not Electra to haunt
A palace defiled by a death unavenged,
For years, in silence, devouring her heart ?

But her nursling, her hope, came at last.
Thou, too, rearest in hope,
For 'mid Arcadian hills,
Somewhere, for vengence, a champion, a light.
Soon, soon shall Zeus bring him home !
Soon shall he dawn on this land.

Ll, 505-515

The Chorus.

Give not thy heart to despair. ant. 6.
No lamentation can loose
Prisoners of death from the grave ;
But Zeus, who accounteth thy quarrel his own,
Still rules, still watches, and numb'reth the hours
Till the sinner, the vengeance, be ripe.
Still, by Acheron stream,
Terrible Deities throned
Sit, and eye grimly the victim unscourged.
Still, still the Dorian boy,
Exiled, remembers his home.

Ll, 523-533.

Atalanta in Calydom

Algernon Charles Swineburne

Chorus

Who shall contend with his lords
Or cross them or do them wrong ?
Who shall bind them as with cords ?
Who shall tame them as with song ?
Who shall smite them as with swords ?
For the hands of their kingdom are strong.

The last chorus.

Saint Joan

J. B. Show

Do not think you can frighten me by telling me that I am alone. France is alone ; and God is alone ; and what is my loneliness before the loneliness of my country and my God ? I see now that the loneliness of God is His strength : what would He be if He listened to your jealous little counsels ? Well, my loneliness shall be my strength too ; it is better to be alone with God : His friendship will not fail me, nor His counsel, nor His love In His strength I will dare, and dare, and dare, until I die I will go out now to the common people, and let the love in their eyes comfort me for the hate in yours. You will all be glad to see me burnt ; but if I go through the fire I shall go through it to their hearts for ever, and ever and so, God be with me !

(সেন্ট জোয়ানের বক্তব্যের শেষাংশ)

Chorus (While a Te Deum is sung in Latin by a choir in the distance.)

Murder in the Cathedral ;

T, S. Eliot.

We praise Thee, O God, for Thy glory displayed in all the creatures of the earth,
In the snow, in the rain, in the wind, in the storm, in all of Thy creatures, both the hunters and the hunted.
For all things exist only as seen by Thee, only as known by Thee, all things exist
Only in Thy light, and Thy glory is declared even in that which denies Thee, the darkness declares the glory of light.
Those who deny Thee could not deny, if Thou didst not exist ; and their denial is never complete, for if it were so, they would not exist.

They affirm Thee in living, all things affirm Thee in living; the bird in the air, both the hawk and the finch; the beast on the earth, both the wolf and the lamb; the worm in the soil and the worm in the belly.
Therefore man, whom Thou hast made to be conscious of Thee, must consciously praise Thee, in thought and in word and in deed.
Even with the hand to the broom, the back bent in laying the fire, the knee bent in cleaning the hearth, we, the scrubbers and sweepers of Canterbury,
The back bent under toil, the knee bent under sin, the hands to the face under fear, the head bent under grief,
Even in us the voices of seasons, the snuffle of winter, the song of spring, the drone of summer, the voices of beasts and of birds, praise Thee.
We thank Thee for Thy mercies of blood, for Thy redemption by blood. For the blood of Thy martyrs and saints
Shall enrich the earth, shall create the holy places.
For wherever a saint has dwelt, wherever a martyr has given his blood for the blood of Christ,
There is holy ground, and the sanctity shall not depart from it.
Though armies trample over it, though sightseers come with guide-books looking over it;
From where the western seas gnaw at the coast of Iona,
To the death in the desert, the prayer in forgotten places by the broken emperial colomn,
From such ground springs that which forever renews the earth.
Though it is forever denied. Therefore, O God, we thank Thee
Who hast given such blessing to Canterbury.
Forgive us, O Lord, we acknowledge ourselves as type of the common man,
Of the men and women who shut the door and sit by the fire;
Who fear the blessing of God, the loneliness of the night of God, the surrender required, the deprivation inflicted;

Who fear the injustice of men less than the justice of God ;
Who fear the hand at the window, the fire in the thatch, the fist in the travern, the push into the canal,
Less than we fear the love of God.
We acknowledge our trespass, our weakness, our fault, we acknowladge.
That the sin of the world is upon our heads ; that the blood of the martyrs and the agony of the saints
Is upon our heads.
Lord, have mercy upon us,
Christ, have mercy upon us,
Lord, have mercy upon us,
Blessed Thomas, pray for us

উপরিউক্ত কোরাসের ভাবানুবাদ :—

ভগবান করি তব গুণগান, গাহি তব জয়—
মহিমা তোমার প্রকাশিত সর্বভূতে সারাবিশ্বময়।
তুষারে আসারে সমীরে বাত্যায় মৃগয়ু-মৃগিতে।
তোমারে যা কিছু করে অস্বীকার
তারো মাঝে অস্তিত্ব তোমার,
অন্ধকারে, আলোকের ঐশ্বর্য-নির্ঘোষে
বিপুল সন্তোষে।
তোমার অস্তিত্বে যারা নহে আস্থাবান
তাদের অনাস্থা নহে সত্য পূর্ণমান।
তুমি না থাকিলে পরে কেমনে থাকিত তারা ?
মৃত্যু মাঝে হয়ে যেতো হারা।
তারা ভাগ্যবান,
তব অস্তিত্বের চির জীবন্ত প্রমাণ।
ব্রহ্ম হতে কীট পরমাণু অস্তিত্ব তোমার
কে করিবে অস্বীকার ?

তব সৃষ্ট মানব-সন্তান
অস্তিত্ব-চেতনা তব যাদের করেছো তুমি দান
কায়মনোবাক্যে তারা গাবে তব গান।

দীনার্ত দরিদ্র যারা সমাজের তুচ্ছতম হেয় কর্মে রত,
ভীত পাপীজন পাপভারে অবনত
গাহিছে মহিমা তব,
আনন্দ-বেদনাময় স্তব অভিনব।

ঋতুরঙ্গে ধ্বনির তরঙ্গে জাগে যেই বিচিত্র সঙ্গীত,
শীতের নিশ্বাস-ধ্বনি, বসন্তের গান ভ্রমর-ঝংকৃত
তোমারি মহিমা-গান
জলে স্থলে অন্তরিক্ষে অমৃতায়মান।

সে-করুণা প্রবাহিত মানব-শোণিতে
যে-শোণিত করিয়াছ দান পাপীজন উদ্ধারিতে
নম্রশিরে বারে বারে
তারি লাগি প্রণমি তোমারে।

ধর্ম লাগি যাঁরা দানিয়াছে আত্মপ্রাণ,
যে মনীষী করিয়াছে বক্ষোরক্তদান
তাঁদের পরশ লভি পবিত্র ধরণী—
অমৃত সরণী।

সৈন্যদল-পদভারে হোক তা কম্পিত
দর্শকের কৌতুহলী দৃষ্টি সেথা হোক সমাহিত
তাহা তীর্থধাম, পুণ্য সেথা সুচির-সঞ্চিত,
সাধ্য নাহি কার শুচিতারে তার করে কলুষিত।

পশ্চিম সমুদ্র যেথা আয়োনার তীরভূমি করিতেছে ক্ষয়
আর মরুভূমি, মৃত্যু যেথা ওত পেতে রয়,
ভগ্নস্তম্ভস্মৃতি-কথা অবলুপ্ত বিস্মৃতি-গহনে
সেথা হতে উঠে নিত্য গগনে গগনে
যে মহিমা-গান
পৃথিবীরে করে ঐশ্বর্য অম্লান।

ভগবান, তোমার মহিমা স্মরি
আনন্দে বিস্ময়ে চিত্ত উঠিছে শিহরি
ক্যাণ্টারবেরি ভজনালয়ে এ আশীষ তুমি করিয়াছ দান,
আজি তাহা পুণ্যধাম, মহাতীর্থস্থান।

আমাদের ক্ষমা কর,
মোরা অতি সাধারণ নারী-নর,
রুদ্ধদ্বার বদ্ধাগারে অগ্নিপার্শ্বে মোরা বসে থাকি
ভয়ত্রস্ত আঁখি।
ভয় করি ঈশ্বরের পূত আশীর্বাদ
ঘটে বুঝি বিষম প্রমাদ।
ভয় করি রজনীর ঐশ্বরিক নির্জনতা
পবিত্র শুদ্ধতা।
আত্মা যবে যাত্রা করে ঈশ্বরের লাগি
তাহারে চলিতে হয় সর্বস্ব তেয়াগি
কামনা-বাসনা ক্ষুদ্র,
ডাকে তারে রুদ্র
দুরত্যয়া যাত্রাপথে নির্জন আঁধার,
অন্ধ সুদৃঢ় বিশ্বাস—একমাত্র সম্বল তাহার
নির্জনতা দ্বিতীয় আঁধার,
ঈশ্বরের রহস্য অপার তৃতীয় আঁধার।
মোরা করি ভয়—দেবতা চরণে আত্ম-নিবেদন,
অসহায় নির্যাতন।
মানুষের অন্যায়েরে যত করি ভয়,
তার চেয়ে ভয় করি বিধাতার ন্যায়ের বিজয়
ভয় করি বাতায়ন-পথে অকস্মাৎ আক্রমণ,
অনল-দাহন,
পানাগারে অকারণ মুষ্টি-যুদ্ধ,
হ্রদতলে উৎক্ষেপন শ্বাস করি রুদ্ধ।

পরিশিষ্ট—২

নাটক

দ্বন্দ্বক্ষত জীবনের জটিল প্রকাশ,
নাটকের রসসত্তা ঘটনা-প্রধান
অভিনয়-মঞ্চে সদা পরিদৃশ্যমান
নহে শুধু সুখপাঠ্য অমৃত আভাস।
মর্ত্যবাসী মানবের বিবর্ত-বিলাস—
তুচ্ছাতুচ্ছ দুঃখ সুখ, মান-অভিমান
বৃহৎ প্রয়াস, ব্যর্থকাম অভিযান,
কভু রম্য-পরিণাম মিলন-উল্লাস।
নাটক-অভিনেতব্য, নটনটীগণ
আত্মসত্তা লীন করে বিশ্বসত্তামাঝে,
'বহু স্যামঃ'—রূপ ধরি ব্রহ্ম যথা রাজে।
কাম ক্রোধ লোভ মোহ মাৎসর্য ভীষণ
মহা মৃত্যু-পরিণাম। দর্শকের চিত্ত
বেদনার আঁখিনীরে লভে মহাবিত্ত।

নাটকীয় প্রতিভার স্বরূপ

বিশ্বরূপে মুগ্ধচিত্ত আত্ম-বিলোপন,
নাটকীয় প্রতিভার স্বরূপ লক্ষণ।
স্বাভাবিক মন্ময়তা করিয়া বর্জন
নাট্যকার তন্ময়তা করেন অর্জন।
নরনারী নাহি তাঁর ভেদাভেদ জ্ঞান
সকলের মাঝে তাঁর পূর্ণ আত্মদান,
মহৎচরিত্র কিংবা দুর্বৃত্ত ভীষণ
সকলের ব্যক্তিসত্তা করিয়া মন্থন
যথার্থ স্বরূপ তার রসাত্মক করি
নাট্যকার নাট্যকাব্যে তুলিবেন ধরি।
শত্রুমিত্র নির্বিশেষে নিরপেক্ষ দৃষ্টি
নাটকীয় প্রতিভার মহোত্তম সৃষ্টি।
আপন সৃষ্টির মাঝে রহস্যগহনে
যথার্থ স্বরূপ তাঁর নিহিত গোপনে।

ট্র্যাজেডি

গ্রীসীয় ট্র্যাজেডি জুড়ে নিয়তি-বিধান
ভয়ংকর, পাপাত্মার নাহি পরিত্রাণ।
বংশগত আদি পাপ বংশপরম্পর
গ্রাসিবে সন্ততিগণে, নাহি গত্যন্তর।
সেক্সপীরীয়-ট্র্যাজেডি দুর্নিবার-গতি
পঞ্চ-অংক-যাত্রা-কথা মৃত্যু-পরিণতি।
'স্বকর্মফলভুক্‌পুমান, মৃত্যু তার
সুনিশ্চিত। নামে শান্তি, সৃষ্টি নির্বিকার।

রবীন্দ্রনাটকে হেরি স্বতন্ত্র বিধান—
পাপের বিনষ্টি ঘটে, পাপাত্মার নয়,
পাপমুক্তি ঘটে তার, মুক্তসর্বভয়।
তারি তরে প্রিয়জন করে আত্মদান,
নিত্য শুদ্ধবুদ্ধমুক্ত কালজয়ী প্রাণ;
'বিসর্জন. তপতীতে'—প্রত্যক্ষ প্রমাণ।

ট্র্যাজেডি

মানবের মহাভ্রান্তি, মোহ-অহংকার,
শিল্পের পরমাসিদ্ধি তার রূপান্তর,
তিলক-লাঞ্ছন কালের ললাটোপর,
এনেছে জীবনে শান্তি, চিত্ত-চমৎকার।
ভীতি-অনুকম্পাকুলে জাগ্রত আত্মার
পরমা নিষ্কৃতি। জানি তাহা শোকংকর;
চিত্ত হর্ষান্বিত যবে কাঁদিছে অন্তর,
বেদনার মূর্চ্ছনায় আনন্দ-ঝংকার।
ম্যাক্‌বেথের উচ্চাকাংক্ষা, রাজ্য-মহালোভ
হ্যাম্‌লেটের দোলাচল চিত্ত, মহা ক্ষোভ,
ওথেলোর মহাভ্রান্তি, সন্দেহের বিষ,
লীয়রের-অহংমত্ত চিত্ত। অহর্নিশ
করিয়াছে ক্ষণজন্মা সাহিত্য-সৃজন,
মহাকাল নারে যারে করিতে নিধন।

ক্ল্যাসিকাল ট্র্যাজেডি

চরিত্র নিয়তি নহে ; নিয়তি চরিত্র
অদৃষ্ট-চক্রান্তে চলে জীবন-বচিত্র।
'নিয়তি : কেন বাধ্যতে'—এই রুদ্র নীতি
জীবনের হোমানলে শ্মশানের চিতি।
অদৃষ্টের পাশ হতে নাহিকো নিস্তার,
সহস্র প্রচেষ্টা তার ব্যর্থ হাহাকার।
নায়কের পরিণাম নিয়তি-নির্ভর,
দারুণ করুণ তাহা মহা শোকংকর।
বীরর্ষভ রাজপুত্র ওইদিপোউস
রাখিবারে আত্মা তার পুণ্য অকলুষ
করিয়াছে প্রাণপণ কঠোর সাধনা ;
বারে বারে ভাগ্য তারে করেছে বঞ্চনা।
সফলতা লভিয়াছে নিয়তি বিধান,
সকল প্রযত্ন তার ব্যর্থ অভিযান।

রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডি

নিয়তি চরিত্র নহে চরিত্র নিয়তি
নায়ক-নির্ভর তার জীবনের গতি ;
নিয়ন্ত্রণ করিবে সে ভাগ্য আপনার
'স্বকর্ম ফল ভুক্ পুমান্'—এই সার।
তমঃ সত্ত্বোরজোগুণ করিয়া দমন
ধরেছে জীবন্ত মূর্তি প্রচণ্ড ভীষণ,
কালাগ্নি সদৃশ তেজ রুদ্র ভয়ংকর,
তবু তাহা ত্যাজ্য নহে, আশ্চর্য সুন্দর।
নিশ্চিত পতন তার নাহিকো সংশয়
হৃদয়ে জাগ্রত করে করুণা ও ভয়।
বিরাট ব্যক্তিত্ববান বীরোদ্ধত নর ;
বিচার-বিভ্রান্তি তার নিত্য সহচর।
মৃত্যুরে বরণ করি মৃত্যু করে জয়,
রূপ তার কাব্য-লোকে অসীম বিস্ময়।

ট্র্যাজেডির নায়ক

বৃহৎ চরিত্র তার মহৎ সে নয়,
উদ্দাম চালায় তার জীবনের রথ,
অন্তহীন দুরত্যয় ক্ষুরধার পথ,
বাধা বিঘ্ন তুচ্ছ করি তুচ্ছ করি ভয়।
ধীরোদ্ধত বীরর্ষব, দুর্বলতা তার
মত্ত অহংকার আর এক-রোখা গতি
শোনে না বিবেক-বাণী, বিফল মিনতি।
রুদ্ধ করে গতি তার হেন সাধ্য কার?
পতন নিশ্চিত তবু নাহি ফিরিবার
পথ। বাঁচিবার আশা, দুর্নিবার লোভ
ক্ষয় ক্ষতি লজ্জা ভয় দুঃখ চিত্ত ক্ষোভ
গ্রাহ্য না করিয়া কিছু মহাযাত্রা তার।
মহতী বিনষ্টি মাঝে জ্বলে দিব্যালোক
চোখে পড়ে অভীকাত্মা অজেয় অশোক।

ট্র্যাজেডির নায়ক

ট্র্যাজেডি-নায়ক নহে স্থিতধী-প্রধান,
নহে উচ্চাবচ্চ, মধ্যে তার অবস্থান।
'মধ্যে তিষ্ঠন্তি রাজসাঃ' রজোরাগাত্মক
গুণ তার, কণ্ঠে বাজে প্রলয়ের শঙ্খ,
নাহি সদসৎ জ্ঞান, এক-রোখা তার
ঝোঁক কর্মসিদ্ধি পথে। নাহিকো নিস্তার
নিশ্চিত পতন হতে। মহা শৌর্য-দীপ্তি
জ্বলি উঠে শেষ ক্ষণে, দ্রষ্টা লভে তৃপ্তি।
চিত্তে তার জাগি উঠে অনুকম্পা ভয়
চাপা কান্না মুক্তি পায়, আঁখি অশ্রুময়,
অন্তরে জাগায় ত্রাস মৃত্যু শোকংকর,
অনুকম্পা, ভাবি সে যে তাহারই দোসর।
ঘটে আত্মবিশোধন, চিত্ত-চমৎকার,
দর্শক আবাসে ফিরে মুক্ত-দুঃখ-ভার।

উল্লেখ-পঞ্জী

সাময়িক পত্র, পুস্তক ও রচনার নাম বা কবিতার প্রথম ছত্র ‘ ’ উদ্ধৃতি চিহ্ন-দ্বারা মুদ্রিত করা হয়েছে। রচয়িতার নাম উদ্ধৃতি চিহ্নের মধ্যে দেওয়া হয় নি। ইংরেজী পুস্তক, রচনা ও রচয়িতাদের সম্বন্ধে একই রীতি গ্রহণ করা হয়েছে।

রচয়িতা অথবা গ্রন্থের নাম, পৃষ্ঠা সংখ্যা

এই গ্রন্থে ব্যবহৃত গ্রীক নামের ইংরাজি সহ বাঙলা প্রতিবর্ণীকরণ নিম্নে উল্লেখ করা হ'ল।

ইংরাজি	গ্রীক্	বাঙলা
Achilles	Akhilleus	আখিল্লেয়ুস
Aeschylus	Aiskhulos	আয়সখুলস
Agamemon	Agamemon	আগামেমমোন
Ajax	Ajas	আইয়াস
Alcestis	Alkestis	আলকেসতিস্
Antigone	Antigone	আন্তিগোনে, আঁতিগোনে
Aphrodite	Aphrodite	আফ্রোদিতে
Apollo	Apollon	আপোল্লোন
Aristophanes	Aristophanes	আরিস্তোফানেস
Aristotle	Aristotles	আরিস্তোতল
Athens	Athenai	আথেনাই
Bacchos	Bakkhos	বাক্খোস
Catharsis	Katharis	কাথারসিস্
Chorus	Khoros	খোরস
Clytemnestra	Klutaimestra	ক্লুতাইমেস্ত্রা
Coloneus	Kolonoo	কোলোনোস
Delphi	Delphoi	দেলফয়
Dionysios	Dionysious	দিওনুসিওস্
Euripides	Euripides	এউরিপিদেস
Ion	Ion	য়োন

ইংরাজী	গ্রীক্	বাঙলা
Jocasta	Iokasta	য়োকাস্তা
Homor	Homer	হোমের
Oedipous	Oidipous	ওইদিপোউস
Orestes	Orestes	ওরেসতেস
Philoctetes	Philoktotes	ফেলোকতেতেস
Plato	Platon	প্লাতোন
Prometheus	Prometheus	প্রোমেথেয়ুস
Sappho	Sappho	সাপ্‌ফো
Socrates	Sokrates	সোক্রাতেস
Sophocles	Sophokles	সোফোক্লেস
Thebcs	Thebai	থেবাই
Theseus	Theseus	থেসেউস

ভ্রমসংশোধন

বর্ণাশুদ্ধি অনেক ঘটেছে। যেগুলি অর্থবোধের পক্ষে ব্যাঘাত-জনক সেগুলি সংশোধন করে দেওয়া হল।

পৃষ্ঠা	পঙ্‌ক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
১	শিরোনাম	ট্রাজেডি	ট্র্যাজেডি
	১১।১৫	শ্রেষ্ট	শ্রেষ্ঠ
	১৪।১৫	এয়ী	ত্রয়ী
২	৬	সমৃদ্ধত খড়্গাক্রু্তাইত্রেস্রা	সমৃদ্ধতখড়্গা ক্রু্তাইমেস্রা
	২৩	উদ্দেশে	উদ্দেশ্যে
৪	১১	ষিদ্ধান্ত	সিদ্ধান্ত
	২৩	ব্রহ্মা-স্বাদ	ব্রহ্মাস্বাদ
৫	পাদটীকা-২	ব্রহ্মজান	ব্রহ্মজ্ঞান
	৫	শাঙ্করভষ্যে	শাঙ্করভাষ্য
৬	১০	দেখা-না দেয়ার	দেখা-না-দেখার
	১৮	আলংকারিগণ	আলংকারিকগণ
৯	১২	মচ্চুনো	মচ্চ্নো
	২৭	রোম্যাণ্টক	রোম্যান্টিক
১০	৭	সুসমঞ্জষ	সুসমঞ্জস
১১	১৫	মূর্ধণ্য	মূর্ধন্য
	২০	কণ্ঠ	কণ্ঠ
১৩	পাটীকা-১১	of he uine	of the vine
২৯	১০	আন্দ্রোমাথের	আন্দ্রোমাখের
	১৬	resched	reached
৩৫	২	বলিবর্দ্ধ	বলিবর্দ্ধঃ
৪০	২	উপকানিহী	উপকাহিনী
৪০	৬	গ্রন্থিমোছন	গ্রন্থিমোচন
৪১	২৩	উম্মাদ	উন্মাদ
	২৫	পারবেন	পারলেন

পৃষ্ঠা	পঙক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
৪২	৪	হিপ্রোলুতস	হিপ্পোলুতস
	১৭	ক্রোধোন্মতা	ক্রোধোন্মত্তা
	পাদটীকা-৫	সংগটিত	সংঘটিত
৪৩	১৪	পূর্ণাঙ্গি	পূর্ণাঙ্গ
৪৫	২	Eumenide	Eumenides
	৭	ভাঁর	তাঁর
৪৬	২	কালসহংহৃতি	কালসংহৃতি
	১০	থবসে	থাবসে
৪৭	১৬	Subjest	Subject
	পাদটীকা-৪	আটর	আর্টের
	,, ৫	ফাউন্ট	ফাউন্ট
	,, ৬	s	is
৪৮	৬	যেখানে	সেখানে
	২৩	Severl	Several
৫০	৮	সাট্য সাহিত্যে	নাট্য সাহিত্য
৫১	২২	Spring	Springs
		elicit	elicits
৫৫	২০	Admetua	Admetus
	২৬	সক্ষ্য	লক্ষ্য
	পাদটীকা	Famou	Famous
৫৮	২৮	দর্শক্ল	দর্শক
৬৩	২	সাধনায়	সাধনার
	পাদটীকা ১	evan	even
	৫	qualitics	qualities
৬৭	৯	Ranolds	Raynolds
৬৮	৯	নর	নয়
৬৯	৭	নিহিত	নিহত
৭০	১০	শকুন্তলা	শকুন্তলা

পৃষ্ঠা	পঙ্‌ক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
৭১	পাদটীকা ২	Bradely	Bradley
৭৫	৪	প্রমাদ	প্রমাদং
৭৬		ইংরেজী উদ্ধৃতিটি	A. C. Bradleyর Shakespearean Tragedy—The Substance of Tragedy Page—23 থেকে নেওয়া হয়েছে।
৭৭	১৬	উত্তর	উত্তরে
৭৮	২৫	hought	thought
৭৯	১১	বিক্ত্রমদেব	বিক্রমদেব
৮০	১০	The Jew of the Malta.	The Jew of Malta
৮৭	৩	aequist	acquist
	১৪	হে	যে
৮৮	১৮	কামনায়	কামনার
৮৯	২	সয়	নয়
	পাদটীকা ৯	বলির্বদ্ধ	বলিবর্দ্ধঃ
৯৪	পাদটীকা	lectures	Lectures
৯৫	১০	shriking	shrinking
	২৩	largic	tragic
	২৩	confict	eonflict
	পাদটীকা	Lecturcs	Lectures
৯৬	২৩	the	হবে না।
৯৭	২১	কথা	কথা
১০০	৪	bedceked	bedeckd
	৬	Hyms	Hymn
	১০	সমাহিতে	সমাহিত
	১৩	আপোলোজ	আপোলোন
১০৪	১৮	immence	immense
১১১	২১	Swan's Song	Swan Song
১১২	২১	xexxes	Xerxes

পৃষ্ঠা	পঙ্‌ক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
	২৫	কোরামরূপে	কোরাসরূপে
১১৩	৬	মনস্তত্বমূলক	মনস্তত্বমূলক
১১৪	৯	শান	শাণ
	১০	শান	শাণ
১১৯	৯	metter	matter
		striffed	stripped
১২১	১৯	Sweeton	sweeten
	২০	শের	শেষ
১২২	১২	পর্যান্ত	পর্যাপ্ত
	১৩	বনস্থনী	বনস্থলী
	২৭	শক্তি	শাক্তি
১২৪	৫	sentimcnt	sentiment
	৬	al least	at least
১২৫	১	কল্পলোকে	কল্পলোক
	৭	গীতিধর্মীও	গতিধর্মীও
	১৩	বিরূপক্ষেও	বিরূপাক্ষও
	২২	defination	difinition
		doalt	doubt
	২৩	খোরাই	খোরোউ
১২৬	২৫	Spectaele	Spectacle
১২৭	পাদটীকা ৩৭	৪০৭-৮	৩০৭-৮
১২৮	১	পূর্ব	পূর্বে
	১	উমেছে	উঠেছে
	৫	কাঁপ	কাঁপন
	১৮	সমুদ্ভসিত	সমুদ্ভাসিত
	৩৩	হোমেরীর	হোমেরীয
১৩২	৯	Imaginatiou	imagination
	১০	সেপায়	সেথায়
১০৪	১৮	যন্তে রুদ্রং	রুদ্র যন্তে

পৃষ্ঠা	পঙ্‌ক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
১৫১	১৬	পঞ্চাঙ্ক	দ্বি-অঙ্ক
		মণিমুক্তা ছড়ানো আছে	বিচিত্ররূপ চোখে পড়ে
	২৩	sorrowse	sorrows
১৫২	১১	হবে	হয়ে
১৬০	১	সমাপ্তির	অন্তিম
		প্রতীক্ষা	প্রতীক্ষা
	১২	বাহা	যাহা
	১৯	পাথের	পাথেয়
	২৭	ময়	নয়
১৬১	৭	গীতিকবিকায়	গীতিকবিতায়
	২১	অধ্যাত্ম-মহিমার	অধ্যাত্ম-মহিমায়
১৬২	২৯	tipe	type
১৬৩	২৫	অসাধার-	অসাধারণ
	২৬	এখা	এখানে
	২৭	সৌন্দয-সত্তা	সৌন্দর্যসত্তা
১৬৪	১৩	delght	delight
১৬৬	১০	তগবান	ভগবান।
		মোর	মোর
১৬৭	১৮	ভুবনে	ভুবনে
	২১	সেয়া	সেথা
১৬৯	৯	এলিয়টের	এলিয়টের
১৭১	১১	বন্দ্যাধ্যায়	বন্দ্যোপাধ্যায়
১৭২	২০	sall	shall
১৭৩	১২	স্বগোত্র	সগোত্র
	১৪	নাটক	নাটকে
	১৬	এবঃ	এবং
১৭৬	৩	sinklng	sinking
১৭৭	১৬	experiснce	experience

পৃষ্ঠা	পঙ্‌ক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
১৭৮	১৮	Alecstis	Alcestis
১৮১	১	CHOURS	CHORUS
১৮৭	৯	suek	suck
১৮৯	৫	রবীন্দ্রনাথ	রবীন্দ্রনাথ
২১২	২	J. B. Shaw.	G. B. Shaw.
পরিশিষ্ট—২			
নাটক—১১		স্যামঃ	স্যাম্‌
রোম্যান্টিক ট্র্যাজেডি—৫		সভ্রোবজোগুণ	সত্ত্বরজোগুণ